

CITTÀ DI TORINO
ASSESSORATO PER LA CULTURA

SETTEMBRE MUSICA

TORINO 1989

MASSIMO MILA

**BRAHMS
LA FORMA
COME DISCIPLINA**

GIUNTI



Dedicare l'intero festival del Settembre Musica alla memoria di Massimo Mila è non solo testimonianza di affetto ma il risultato spontaneo di una coincidenza profonda tra lo spirito di questo festival e il modo in cui Mila svolgeva la sua missione di critico musicale.

Col suo vastissimo pubblico Settembre Musica è una delle più classiche manifestazioni di affetto popolare nei confronti dell'arte musicale. Mila era uno studioso illustre ma era anche possessore di una saggezza e di un'affabilità tra le più rare. Che parlasse «ex cathedra», scrivesse nei capitoli di un libro o sulle colonne di un giornale, sempre il suo scritto si trasformava in un messaggio capace di far amare la musica avvicinandola alla sostanza più viva dell'esistenza. Rileggere quei messaggi così vivi e preziosi costituisce un'occasione per approfondire il senso dell'arte musicale nella vita e nella società e così questa dodicesima edizione del festival a lui dedicata ripropone all'attenzione del pubblico uno dei suoi ultimi scritti, il «Dossier Brahms» comparso sulla rivista «Musica - Dossier» alla quale va il nostro ringraziamento. Si tratta di un perfetto compendio della missione di studioso e di critico svolta per tanti anni dal nostro Massimo Mila in maniera incomparabile.

**L'Assessore per la Cultura
Marziano Marzano**

MASSIMO MILA BRAHMS LA FORMA COME DISCIPLINA

SOMMARIO

Il conservatore progressivo

[3]

Geografia e storia

[9]

Tirocinio strumentale e «Requiem tedesco»

[17]

Il salmista pagano

[27]

Il sinfonista

[31]

Il nuovo pianoforte

[41]

In ultima di copertina: il compositore seduto su una sedia del giardino di Bad Ischl.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

R.C.S. Rizzoli libri: pp. 3, 11, 33, 43, 45

Archivio Mondadori: pp. 4, 5, 6, 15

Photoservice Fabbri: pp. 18, 19, 21, 25, 38, 39

Fototeca Storica Nazionale: pp. 18, 19, 21, 25, 38, 39

D.R.: 7, 8-9, 12, 14, 16-17, 21, 22-23, 26-27, 29, 30-31, 34-35, 36, 40-41

Le illustrazioni di Max Klinger sono accompagnate dai versi della poesia *Schicksalslied*, di Friedrich Hölderlin, nella traduzione italiana di Giorgio Vigolo (*Canto del destino di Iperione*) qui pubblicata per gentile concessione dell'editore Giulio Einaudi, © 1958.

(A Nino Pirrotta, nei suoi ottant'anni)

IL CONSERVATORE PROGRESSIVO

Johannes Brahms all'età di vent'anni in un ritratto a matita di J. Laurens, Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde.



La penetrazione dell'arte di Brahms nel gusto del suo tempo si è svolta lentamente attraverso la rimozione di equivoci successivi, tanto che ancora oggi essa sembra un fenomeno in movimento piuttosto che un fatto acquisito, pronto per l'archiviazione storica. Non che il successo avesse tardato ad arriderle, per lo meno in terra tedesca, ma l'enfatica celebrazione bülowiana della *Sinfonia* in Do minore come «Decima Sinfonia» e l'inserzione di Brahms fra le tre «B» della musica tedesca lo designavano alla pericolosa responsabilità della continuazione beethoveniana. Il confronto incautamente istituito non poteva che risolversi a suo danno. Un Beethoven dalle idee sfocate, incapace d'attingere la lapidaria concisione del modello: tale appariva Brahms, specialmente ad ascoltatori latini, attraverso le *Sinfonie*, i *Concerti*, i *Quartetti* e le *Sonate* per violino, cioè le composizioni più largamente accolte nelle consuetudini del repertorio. La bibliografia italiana su Brahms era inesistente, e quella francese era disastrosa. Vi spiccava, nella benemerita collezione Alcan «Les Maîtres de la Musique», diretta da Chantavoine, un volumetto di Paul Landormy (1920), memorabile esempio dell'incomprensione che regnava allora sull'argomento Brahms nella cultura francese.

Scoprire la natura cameristica dell'arte di Brahms e lo spirito del Lied che la permea profondamente fu un bel passo avanti, del resto a tutt'oggi non ancora interamente compiuto nella comune estimazione e nella divulgazione delle sue opere; ma non esente da altri equivoci se inteso con esclusiva assolutezza. Individuare la vena elegiaca che percorre la sua produzione, invano smentita dal cipiglio degli «allegri» sinfonici e dalla loro ostentazione di energia, voleva dire sottrarre Brahms alle conseguenze dell'inevitabile constatazione che, con maggiori mezzi, egli sviluppava un potenziale eroico inferiore a quello beethoveniano. Come corroborante morale della buona borghesia, la Quinta valeva decisamente meglio della Decima. L'ascoltatore imparò ad istituire una segreta dialettica, all'interno dell'arte brahmsiana, fra «andanti» e «allegretti» da una parte, «allegri» e «scherzi» dall'altra: la dialettica della mascheratura, del timido che fa la faccia feroce e gonfia i muscoli per celare l'interno sgomento. Sullo sfondo di costume d'un romanticismo secondo, dimentico delle fiammeggianti passioni e delle sue origini battagliere nello *Sturm und Drang*, in un'età di generale ripiegamento sulla malinconia della frustrazione (e la meschinità

prosaica ne è indicata ovunque con epiteti significativi: umbertina in Italia, vittoriana in Inghilterra, Biedermeier nei paesi germanici), la nuova interpretazione di Brahms come un eroe dello *spleen* guadagna in attendibile modernità quello che perde di scultorea pienezza classica. La costante schubertiana della tradizione viennese, unitamente ad occasionali punte dolciastre della produzione pianistica e vocale, il gusto per i valzer di Strauss e le melodie zingane, hanno reso possibile l'immagine in technicolor d'un bonario Brahms in pantofole, burbero dal cuor d'oro che stempera nel sentimentalismo l'amara pena della *self-pity*.

Ecco che lo sbloccamento del primo equivoco — Brahms sinfonista, continuatore di Beethoven — rischiava di tramutarsi in un'operazione riduttiva per la comprensione e la fortuna dell'artista. Gravava inoltre sulla sua fama il peso dello schieramento che i casi della vita, e fors'anche naturale inclinazione, gli avevano fatto assumere nella battaglia musicale combattuta in Germania al suo tempo. Assertore strenuo della tradizione sinfonica e della forma sonata, nel 1860 aveva aderito a uno sciagurato manifesto contro i «neotedeschi», cioè contro le innovazioni descrittive della scuola di Weimar: il poema sinfonico lisztiano, il dramma musicale di Wagner, i polemici proclami di Berlioz. S'era così guadagnato una solida fama di conservatore, per non dire di retrogrado, e rischiava d'assicurarsi, alla fine del secolo, un posto corrispondente a quello, poco lusinghiero, tenuto da Cherubini al principio. Brahms viveva ancora quando l'impetuosa fortuna dei poemi sinfonici straussiani parve confermare ch'egli avesse puntato sul cavallo perdente. E quando l'arte moderna cominciò ad affermarsi con orgogliosa consapevolezza, la traccia di passatismo compromise la quotazione di Brahms, anche se la tendenza neoclassica, prevalente nei primi decenni del Novecento, fosse talmente impegnata nella reazione antiwagneriana da dovere per forza scorgere in Brahms un alleato e parteggiare per lui, ove ancora si proponessero o si rievocassero le posizioni che avevano diviso la Germania musicale del secolo scorso.

Fu a questo punto che si produsse un fatto determinante. Correva il 1933, centenario della nascita di Brahms, ed Arnold Schönberg stupì il mondo musicale, e in particolare sconcertò i propri seguaci, con una conferenza intitolata *Brahms il progressivo*. Schönberg non era solo un arcangelo, o un arcidiavolo, della musica moderna, ma soprattutto era il *leader* di quella ten-



denza che opponendosi al neoclassicismo non condivideva affatto la reazione antiwagneriana; anzi, in Wagner ravvisava proprio i sintomi decisivi di quella crisi della tonalità su cui avrebbe dovuto fondarsi l'avvenire della musica. Ed ora anche Schönberg veniva a celebrare Brahms, il nemico di tutto ciò che Wagner rappresentava per le sorti della musica, e lo lodava per una qualità progressiva che nessuno s'era mai sognato di attribuirgli, né egli d'arrogarsi! Schönberg si proponeva di «dimostrare che Brahms — il classicista, l'accademico — fu un grande innovatore nella sfera del linguaggio musicale», ed avanzava l'ipotesi che «vi sia in Wagner tanto ordine e organizzazione, per non dire pedanteria, quanto v'è coraggio, per non dire sbrigliata fantasia, in Brahms». Rilevando giustamente come, col passar del tempo, l'antitesi Wagner-Brahms fosse sempre più impallidita, per dar luogo a una specie di convergenza postuma dove i tratti romantici dell'epoca finiscono per sovrastare le contrastanti posizioni individuali, Schönberg attribuiva a Brahms il merito di una «prosa musicale» moderna, ottenuta spezzando le simmetrie d'una forma schematica a corto respiro ed estendendo le modulazioni a regioni molto lontane dalla tonica. Brahms si era quindi avvicinato all'ideale di una «musica per adulti», nel senso che «le persone mature pen-

sano in termini complessi, e tanto maggiore è la loro intelligenza, tanto più numerosi sono gli elementi con cui hanno familiarità». Ne veniva così confermata, ma con segno positivo, la fama di musicista difficile di cui Brahms aveva sofferto nell'inopportuno confronto con Beethoven.

La definizione di «prosa musicale» era già stata affacciata per Brahms, col corredo di un accostamento apparso anch'esso sconcertante. La descrizione della propria tecnica narrativa che Proust aveva dato nelle *Chroniques* si attaglia singolarmente ai procedimenti musicali di Brahms. «In *Du côté de chez Swann* certe persone, anche molto colte, fraintesero la composizione rigorosa, benché voluta (e forse più difficile da discernere perché era a larga apertura di compasso e perché il pezzo simmetrico d'un pezzo precedente, la causa e l'effetto, si trovavano a grande distanza l'uno dall'altro) e credettero che il mio romanzo fosse una specie di silloge di ricordi, concatenati secondo le leggi fortuite dell'associazione di idee».

L'analogia dei procedimenti (le simmetrie lontane di Proust, che velano la saldezza dell'interiore architettura, sono ben l'equivalente delle brahmsiane modulazioni a largo raggio d'escursione tonale) rinvia ad un'insospettata analogia di contenuti. La sotterranea vena elegiaca di Brahms non si circoscrive nella sfera biografica dell'autocompatimento per la propria solitudine di timido incapace d'affrontare la vita nella sua pienezza, scapolo inveterato e pieno di struggimento per le gioie della famiglia, romantico tardivo al quale ogni scelta si configura come strazio per la privazione di tutti gli altri beni che quella scelta esclude, maestro di un'arte che vive assai più nelle dimensioni del rimpianto e della *rêverie* che non in quella del reale. Non la solitudine propria, ma la solitudine dell'uomo è il soggetto dell'arte di Brahms ed è ragione intrinseca della sua grandezza, che sopravvive (ed aumenta) ad ogni smantellamento degli equivoci sui quali s'era creduto successivamente di fondarla.



Insieme a Proust, e a Kafka, a Joyce, a Freud, a Svevo, a Musil, l'«accademico» Brahms si pone come uno dei protagonisti della crisi del mondo moderno, uno dei primi che abbiano patito nel profondo il male di vivere sotto un cielo vuoto, risentendo i traumi diffusi dal tempo nella società europea e preveggen-
do quelli peggiori a venire. Brahms primo uo-

mo moderno. Più ancora che la musica da camera, sono il *Requiem tedesco* e le altre composizioni corali a fornire la chiave di questa interpretazione, e la senile saggezza del *Quintetto* con clarinetto e dei *Quattro canti sacri* (intitolati in realtà: *Vier ernste Gesänge*).

Ma nemmeno le *Sinfonie*, le *Sonate* e i *Concerti*, cioè le composizioni più esposte al rischio dell'accademismo, rimangono estranee al nocciolo della persistente attualità di Brahms. Egli soffersse e misurò nel profondo l'angoscia esistenziale, ma non passivamente: non si abbandonò al gorgo, cercò di opporre una virile resistenza al dissolvimento della ragione. Allo sfaldamento dei miti che avevano assistito la civiltà cristiana cercò rimedio in una nobile fede laica, una specie di neo-stoicismo. *Sonate*, *Sinfonie* e *Concerti*, con la loro alterna vicenda di riuscite e di scacchi, testimoniano lo sforzo di padroneggiare la crisi del mondo moderno, indirizzandone il superamento verso l'ideale pagano d'una nuova concezione del sublime, non

I genitori del compositore: Johann Jakob Brahms e, nella pagina accanto, Christiane Nissen.





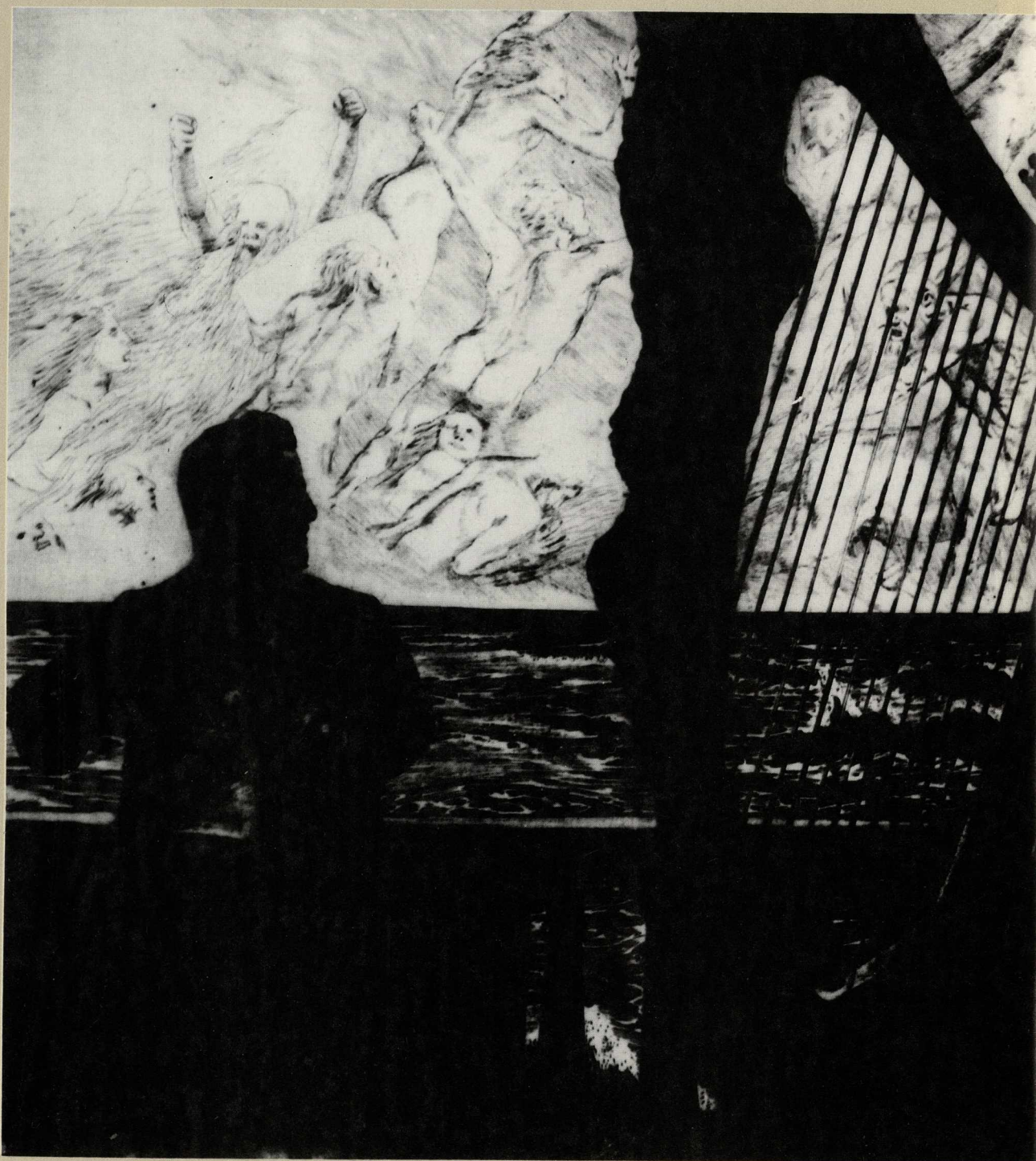
inteso come categoria retorica dell'eccelso, ma piuttosto come il continuo rapporto dell'uomo con la natura, che mentre accentua da una parte lo sgomento di fronte all'immensità di quest'ultima, d'altra parte alimenta il senso d'un infinito che la trascende nella propria dignità di creatura razionale. È questo il senso profondo del classicismo di Brahms, quella specie di colloquio ad alto livello, quell'accesso all'empireo delle idee platoniche, che nei momenti alti delle *Sinfonie* gli viene dischiuso attraverso la mediazione dei paesaggi prediletti: la Magna Grecia, la salda maestà delle Alpi, la siderea purezza dei grandi ghiacciai. Ecco perché il formalismo e il classicismo di Brahms sopravvivono, come Schönberg ha rilevato, alle ragioni di usura d'ogni classicismo formalistico: perché sono il momento dialettico della negazione d'un pericolo che l'artista ha vissuto a fondo nell'intimità della coscienza. La forma come argine.

Brahms punta i piedi contro l'espressionismo imminente (e fa parte di questa difesa anche l'avvio dato al gusto storicistico di resuscitare gli stili del passato e nutrirne l'ispirazione presente), non perché lo ignori, non lo comprenda, o vi si senta estraneo, ma anzi perché lo conosce fin troppo. Gli aspetti notturni dell'anima di Brahms, quelli che fluiscono come nere acque profonde nell'ultima *Sinfonia*, e si riprendono nei gorgi amari del rimpianto, del rammarico d'una vita sognata e non vissuta, provano ch'egli sapeva benissimo dove si andava a finire. Il classicismo di Brahms, l'ordine cosmico del suo sinfonismo, è l'estremo gesto di disperazione contro l'orrore della nuova barbarie, contro il presentimento di Auschwitz e di Hiroshima, contro la crisi della civiltà.

Il vecchio Brahms passeggia in carrozza in compagnia di un amico, Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde.



Max Klinger, «Brahms-Phantasien», La mano fredda. Le illustrazioni del Dossier appartengono al ciclo delle 41 acqueforti realizzate nel 1894 da Klinger per illustrare alcuni *Lieder* di Brahms, tra cui lo *Schicksalslied*.



Max Klinger, «Brahms-Phantasien», L'evocazione.
*«Voi andate lassù nella luce / Su molle suolo, beati geni!
Splendenti brezze di dèi / Vi sfiorano lievi
Come dita ispirate / Le sacre corde».*

GEOGRAFIA E STORIA



Amburgo e Vienna imprimono sulla vita e sull'arte di Brahms il loro doppio sigillo geografico: la Germania del Nord, austera terra d'antichi organisti, portati dalla concentrazione interiore a librarsi nelle astrazioni della trascendenza; la Germania del Sud, meglio ancora, l'Austria, serenamente affettuosa, aperta alla vaghezza sensuale del suono. Intorno a questi poli si condensa la psicologia artistica di Brahms: romanticismo e classicismo: da una parte il tono di ballata nordica, leggendario e quasi narrativo, e la malinconia dell'autocompassione, l'indulgenza al sogno ad occhi aperti, la tendenza a sconfinare nelle dimensioni del ricordo e della fantasticheria; dall'altra il senso plastico della forma, la disciplina delle proporzioni, una specie di primato ideale della scultura, la lezione di quella Grecia che Brahms non vide mai, ma di cui inseguiva l'immagine in Italia, tra le rovine dei templi d'Agrigento e di Segesta.

Due scrittori tedeschi dell'Ottocento si sogliono ricordare per stabilire un parallelo analogico con gli aspetti dell'arte brahmsiana: da una parte Theodor Storm, elegiaco narratore di idilli borghesi o contadini, cui si attribuisce la qualità di una lirica, intimistica evasione nel passato; dall'altra l'alta concezione tragica, la tendenza al sublime, la problematica e il rigore formale di Friedrich Hebbel. Per contatti diretti e per relazioni di stile l'uno e l'altro rinviano poi a Gottfried Keller, il narratore svizzero di cui Brahms fu amico, e nella cui arte pacata, d'ampio e lento sviluppo, si compendiano al meglio, il gusto e il costume di quel romanticismo secondo, già segretamente minato dai dubbi dell'anima moderna, che fu pure il clima della musica di Brahms.

Spente le fiamme dello *Sturm und Drang* nell'insuccesso dei moti quarantotteschi, allo stile dominatore e fatale dei passionali eroi roman-

tici subentra un ripiegamento dello spirito su posizioni di malinconica rassegnazione: nel nodo aggrovigliato delle frustrazioni germogliano le crisi dell'uomo moderno. Queste indicazioni accompagnano fin sulla soglia del nucleo segreto in cui consiste appunto la modernità dell'arte di Brahms. La rinuncia ai grandi ideali, la dimessa sfiducia delle generazioni post-risorgimentali, la convinzione che tutto sia ormai stato fatto dai grandi che vennero prima, come per Dante le ombre di

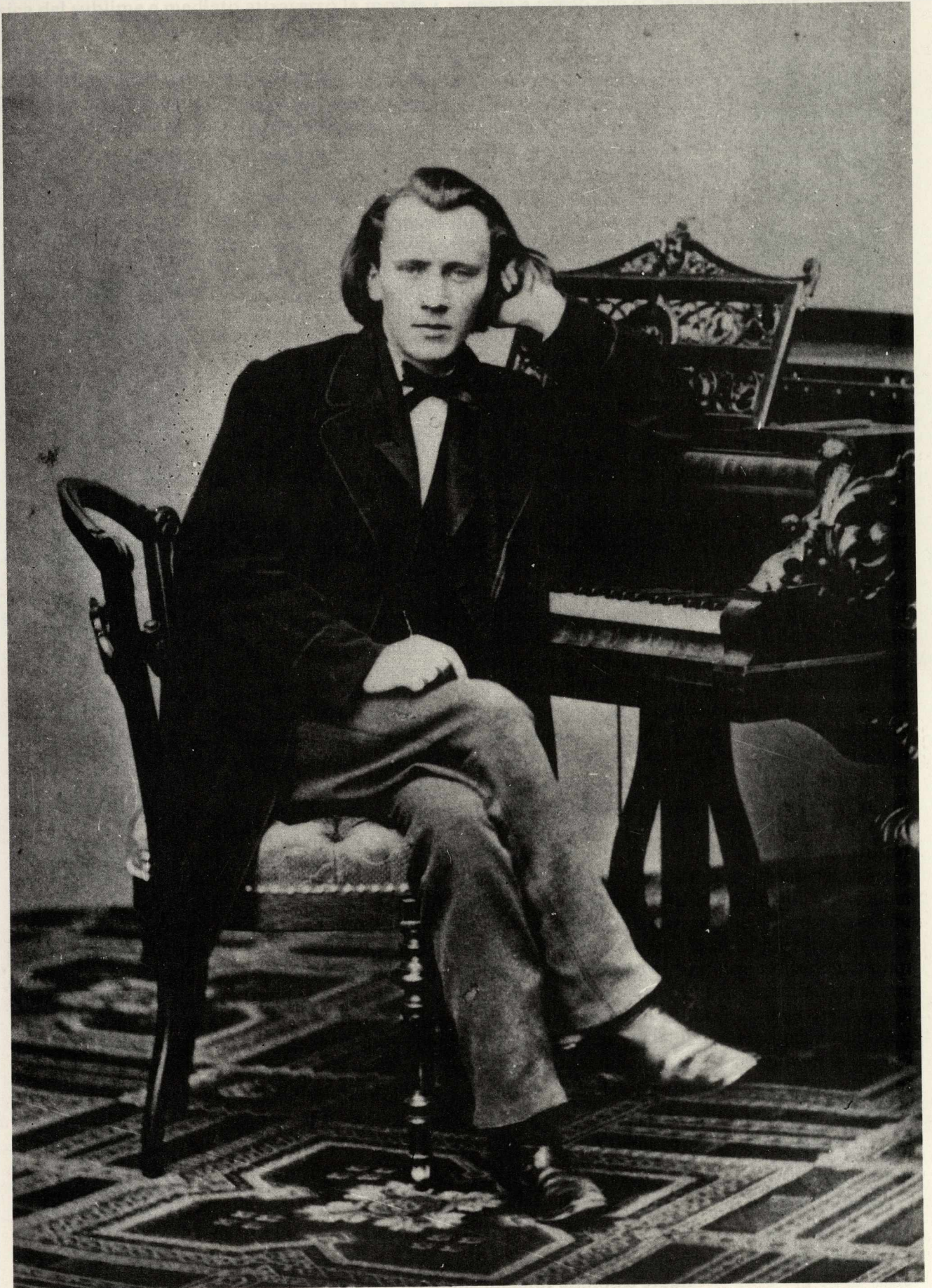
Farinata e il Tegghiaio, che fur sì degni,
Jacopo Rusticucci, Arrigo e il Mosca,
e gli altri che a ben far poser gli ingegni,

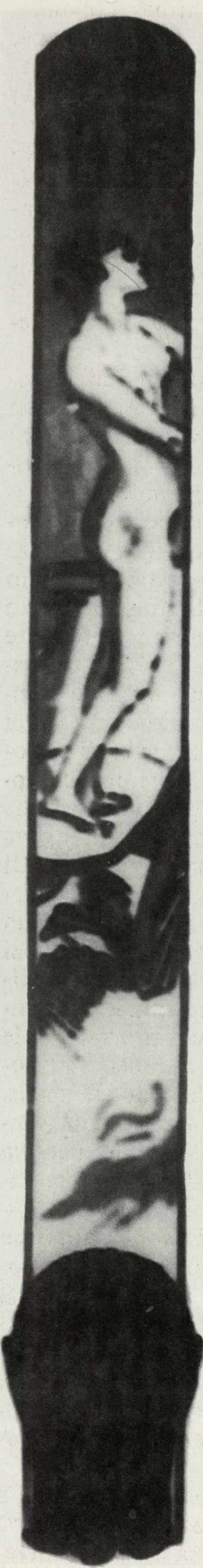
tutto ciò alimenta la scontentezza interiore di quell'età — umbertina o vittoriana o Biedermeier — che dal nome del più grande artista in essa operante dovrebbe chiamarsi brahmiana. La patologia dell'inconscio trova un terreno fecondo negli strati dell'insoddisfazione. In una delle lettere alla fidanzata Siegmund Freud racconta, martedì 29 gennaio 1884, d'aver partecipato a una seduta della Società medica di Vienna: «Oggi c'era il Club; ero seduto dietro a Billroth e Nothnagel e, nella mia sacrilega tracotanza, ho pensato: aspettate e vedrete se non mi saluterete come ora salutate gli altri. Billroth non mi conosce, e Nothnagel l'altra volta fu del resto molto gentile». Questo Billroth, il grande medico viennese che tanto superbo pareva al giovane Freud nella sua altezza mondana, molto probabilmente, quello stesso martedì 29 gennaio, non vedeva l'ora di piantar lì la conferenza medica e correre a casa del suo fraterno amico Brahms, o al suo concerto, per ritemperarsi nella genialità della conversazione artistica, per suonare con lui il violoncello, o per progettare la sospirata evasione del prossimo viaggio in Italia. Sullo sfondo storico di questo romanticismo secondo, più cenere che faville, va collocato l'episodio biografico a cui, pur senza indulgere a pettegolezzi romanzeschi, va riconosciuta un'importanza determinante sul destino dell'uomo e dell'artista: l'amore giovanile per Clara Schumann, la tragica morte del maestro nelle spire della pazzia, che d'improvviso rese libera la donna, di quattordici anni più anziana di Brahms, e madre di sette figli. Un romantico della generazione di Schumann, di Liszt, di Wagner, di Chopin, non avrebbe esitato a seguire l'imperativo categorico della passione, qualunque cosa ne dovesse poi seguire. Brahms ragionò. Brahms si allontanò discretamente dalla grande amica, dopo averla assistita nel terribile frangente con la dedizione d'un

animo immensamente generoso, e per tutta la vita le conservò l'appoggio prezioso d'una fedele amicizia. Mancanza di coraggio? Forse un semplice atto di buon senso (Brahms ne aveva tanto, forse troppo), certo è che quella decisione orientò il corso della sua vita. Altre fuggevoli inclinazioni sentimentali non valsero più a modificare la vocazione al celibato emersa in quell'occasione (una volta riportò stranamente la propria tenerezza su una figlia di Clara, Julie, ben inteso senza dichiararsi, e dall'amara delusione per le nozze della ventenne con un italiano, il conte Radicati di Marmorito, nacque quel capolavoro di scontrosa misantropia che è la *Rapsodia* per contralto, coro maschile e orchestra). Vocazione tutta intrisa e contraddetta da laceranti nostalgie della perduta felicità familiare. Così si mette in moto quel meccanismo della privazione che è tipico della seconda ondata romantica, del romanticismo crepuscolare di Brahms e di Theodor Storm: fatta una scelta, l'uomo è immediatamente sopraffatto dal rimpianto cocente degli altri beni che quella scelta esclude, onde la spinta a rifugiarsi nelle amare consolazioni del ricordo e in quelle deludenti del sogno.

Tanto poteva quella ventina d'anni che divideva Brahms dalla generazione dei grandi romantici nati intorno al 1810: una differenza di costume, di stile di vita e, in conseguenza, di stile musicale. Le categorie del tempo e dello spazio sono decisive nella determinazione del fenomeno Brahms. Un altro aneddoto s'innesta in quello ora narrato e lo completa, mettendo in gioco, invece, la categoria spazio, i valori geografici: Amburgo e Vienna, i poli della vita terrena di Brahms. Al tempo delle sue prime affermazioni egli aveva sperato ardentemente di trovare una sistemazione pratica nella sua città natale come direttore della Società Filarmonica: le sue speranze erano andate deluse, sebbene il posto si fosse fatto più d'una volta vacante (vi fece accesso pure il celebre baritono Julius Stockhausen, ottimo liederista e interprete brahmiano). Nel 1878, quando Brahms, stabilito a Vienna, era ormai uno dei musicisti più celebri del mondo, avendo già avuto al suo attivo il *Requiem tedesco* e due *Sinfonie*, la Società Filarmonica di Amburgo celebrava il proprio cinquantésimo anniversario con un Festival musicale, al quale venne solennemente invitato Brahms. Il risentimento per i torti ch'e-

Il giovane Brahms al pianoforte, Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde.






gli riteneva di aver subito bruciava ancora talmente nell'animo del compositore, ch'egli si lasciò indurre di malavoglia ad accettare l'invito. Al banchetto d'onore il borgomastro ebbe l'infelice idea d'impostare il discorso d'omaggio all'illustre concittadino sulla smentita del detto «nemo propheta in patria». Il poeta Klaus Groth, che sedeva accanto a Brahms, racconta nelle sue *Memorie* che il compositore lo afferrò convulsamente per un braccio e piegandosi al suo orecchio gli sussurrò, con un pathos profondo: «Due volte il posto vacante alla Filarmonica è stato offerto a un forestiero, lasciandomi in disparte. Se mi fosse stato offerto quand'era il momento, sarei diventato un buono e fedele cittadino, avrei potuto sposarmi ed essere un uomo come gli altri. Adesso sono un vagabondo».

Quando questo episodio si produsse, Brahms godeva a Vienna di una delle più invidiabili situazioni che il mondo abbia mai offerto a un musicista, e la violenza sproporzionata della reazione va ben oltre il dispetto per eventuali occasioni economiche mancate ad Amburgo: è chiaro che la sua portata investe un nodo essenziale di delusioni segrete eternamente dolenti.

Sullo schema di questa vicenda interiore si modella il decorso dell'atto creativo in Brahms: la sostanza di un'ispirazione elegiaca e liederistica viene rivestita di robuste forme sinfoniche, così come l'uomo nascondeva la sensibilità quasi morbosa di un animo esulcerato sotto la crosta di maniere grossolane e prosaiche, d'un rude cameratismo virile. Fa parte di questa mascheratura la stessa barba brizzolata e patriarcale che dopo i trent'anni si lasciò crescere sul volto bellissimo di eroe romantico. E sul conto della psicologica trincea difensiva si deve mettere pure il gusto della musica leggera — i ritmi zigani delle *Danze ungheresi*, l'ammirazione per i valzer di Johann Strauss — anche se fondata su una schietta inclinazione nativa, cui Vienna seppe addurre il conforto di nuovi e ben fondati argomenti.

Non comprende l'arte di Brahms chi non si renda conto del carattere di mascheratura difensiva connesso col suo sinfonismo. Ma non le renderebbe piena giustizia chi, volesse vedervi soltanto una connotazione negativa e retorica, quasi una forma d'ipocrisia, e pretendesse di ridurre l'arte brahmsiana esclusivamente al nocciolo della malinconia elegiaca. La rigorosa operazione intellettuale per cui l'ideale formalistico si trasforma, da maschera protettiva, in un valore assoluto, fondato sopra un'intuizione clas-



sica del sublime e mediato attraverso la moderna assunzione della cultura tra gli ingredienti della creazione artistica, costituisce una della più prodigiose avventure della nostra civiltà sulla soglia che consente il passaggio dal mondo romantico a quello contemporaneo.



La geografia e la storia, dunque, le categorie dello spazio e del tempo incidono profondamente nella definizione dell'arte di Brahms, forse più che per qualunque altro musicista.

Lo spazio. Passato alla storia come il coronatore della civiltà musicale viennese, Brahms non era di Vienna (come, del resto, non lo erano nemmeno Haydn, né Mozart, né Beethoven). Era nato il 7 maggio 1833, nell'estremo Nord della Germania, ad Amburgo. Là aveva trascorso la giovinezza ed appreso la musica, dapprima sotto la guida del padre (era cornista nella banda municipale della grande città anseatica, ma al figlio insegnò gli strumenti ad arco), e poi alla scuola del dotto teorico Eduard Marxsen, per il pianoforte, l'armonia e la composizione.

La differenza musicale tra Germania del Nord e Germania del Sud (ivi compresa l'Austria) si era pronunciata fin dal Seicento, in conseguenza della Riforma, con lo sviluppo di due scuole organistiche ben distinte. Era un divario ancor più forte — poniamo — di quanto non fosse in Italia la differenza tra l'opera veneziana e l'opera napoletana. Più che di due scuole, si trattava di due civiltà, di due costumi, di due modi di vivere, determinati dal clima e dal paesaggio non meno che dalla divaricazione religiosa. La natura sorride, varia e dilettevole, nelle colline della Baviera, del Palatinato, della Renania e dell'Austria. Sono paesi che conoscono la gioia di vivere. L'uomo ama la sua terra e ne gode. La sensualità dello spirito latino vi spinge le sue attrazioni. Da queste terre gli organisti scendono in Italia, a Venezia, per apprendere alla scuola dei Gabrieli, e più tardi di Monteverdi, il piacere della musica. Ritmi di danze — pavana, gagliarda, pass'e mezzo — si fanno strada sulle tastiere degli organi compromettendo la severa solennità ritmica del corale luterano e corrodendo l'indeterminatezza dei modi medioevali con l'attrazione sensuale dell'armonia tonale.

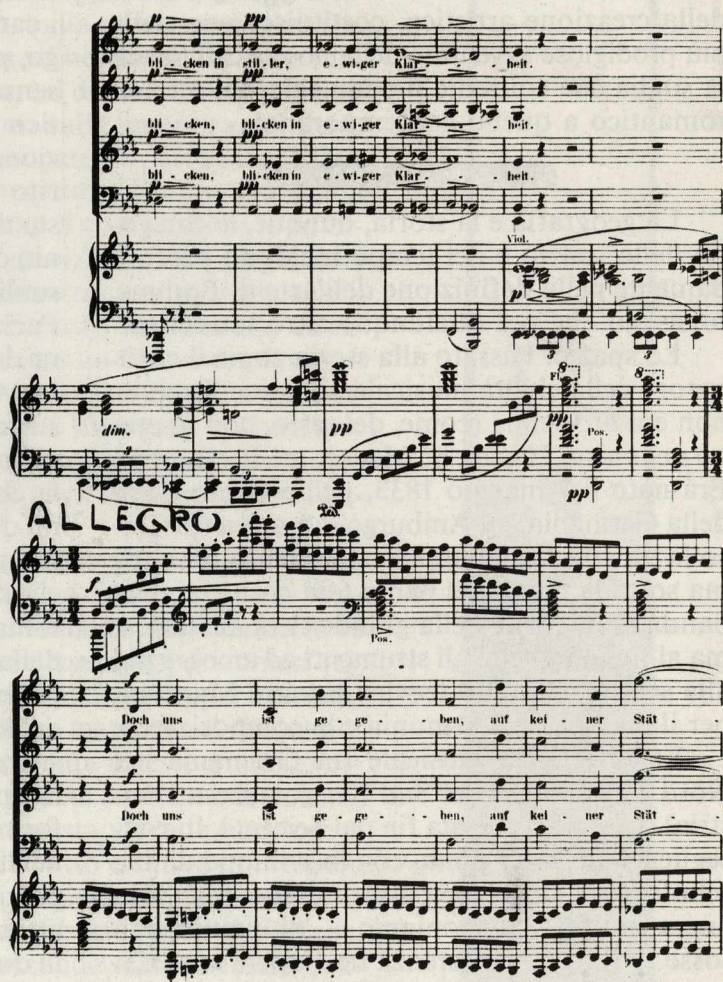
Nella Germania settentrionale le monotone pianure della Pomerania, della Prussia e del Meclemburgo, costellate di pigri laghi paludosi, alimentano una mentalità gotica. La natura del paesaggio, tutto ampi orizzonti nordici, cielo pe-

sante e grigio che si perde all'infinito col mare, non esercita seduzioni terrestri. Alti e aguzzi, i campanili di Lubecca, di Brema, di Amburgo, puntano verso il cielo. Non c'è posto per la sensualità. Come un gorgo, la vertigine del gotico fiorito aspira l'anima in alto, verso l'astrazione. Le canne degli organi custodiscono lo spirito fiammingo, che incatena la musica al gusto della costruzione. Non ci vorrà meno del genio di Bach per riuscire la mediazione tra la sensualità dello spirito latino, che aveva sedotto i Pachelbel e i Froberger, e la trascendenza severa dell'incrollabile Buxtehude.

Amburgo e Vienna, il Nord e il Sud, la costruzione e il sentimento. Nell'antitesi si cela un altro degli equivoci che ostacolarono a lungo la comprensione dell'arte di Brahms. Nei primi decenni del nostro secolo, quando l'oggettivismo musicale, predicato e praticato dal neoclassicismo, batteva in breccia le sopravvivenze romantiche, il sinfonismo e l'ostinato sonatismo della musica strumentale di Brahms poterono parere — incredibile! — un esempio probante della devastazione che il soggettivismo espressivo aveva indotto nella costruzione formale della musica. La settecentesca geometria della forma-sonata pareva obnubilarsi nella dilatazione degli schemi indotta dall'estensione dei rapporti armonici a mete sempre più lontane, il che attutiva l'evidenza delle relazioni ed allungava la durata di quell'apparente prosa musicale. Di qui la difficoltà d'ascolto, la noia di chi non trovava più lo schematismo beethoveniano in un sinfonismo continuamente aperto alle tentazioni del principio di variazione. D'altra parte l'ostinata persistenza del sonatismo, con le sue simmetrie, sia pur dilatate, coi suoi ritorni, con le sue ripetizioni, non sfuggiva ai musicisti nuovi, che il sonatismo se l'erano lasciato alle spalle.

Chi scrive ricorda d'aver ascoltato in compagnia di Malipiero, artefice d'una autentica prosa musicale intesa come discorso sempre rinnovato, un concerto in cui si eseguiva una *Sinfonia* di Brahms. Alla seconda apparizione del tema Malipiero cominciò a contare ad alta voce: — E due! — E poi di seguito — E tre! E quattro! — , e via numerando ironicamente. Il severo pubblico torinese, che cercava di decifrare con attenzione la nobile *Sinfonia*, cominciò a zittire e a voltarsi per intimidire quel vecchio dai capelli bianchi che osava disturbare la concentrazione dell'ascolto.

Il costruttivismo accanito, "fiammingo", e la forma compromessa dall'espressione, ecco i due bracci contraddittori d'una mal fondata te-



naglia d'equivoci che ostacolarono per tanto tempo la percezione dell'arte di Brahms. Occorre rendersi conto che il suo ostinato sonatismo non fu un'eredità scolastica passivamente ricevuta, ma fu una scelta materiata d'impegno morale.

Per ovvie ragioni di comodità esecutiva, e anche di pigrizia mentale, la nostra conoscenza di Brahms è affidata soprattutto alle *Sinfonie* e ai *Concerti*. Se si spinge lo sguardo ai *Lieder* e ai capolavori sinfonico-corali che seguirono al *Requiem tedesco*, ci si avvede che Brahms non fu soltanto quel carducciano cantore di sublimi veri che appare nelle *Sinfonie*, pericolosamente in bilico sul rischio dell'accademismo, ma fu invece un esploratore di regioni sconosciute dell'anima, un poeta dello *spleen* e del male del secolo, un protagonista di quella che si suol chiamare la crisi della civiltà e che è poi semplicemente la difficoltà di vivere nel mondo post-copernicano, su una Terra che ha perduto il privilegio di centro dell'universo, regolato personalmente dal buon Dio.

Delle nuove responsabilità che all'uomo discendono da questa condizione di orfano, Brahms fu profondamente consapevole, non meno di Mahler e molto più di Strauss. Ma questa pena esistenziale egli l'affrontò col virile coraggio d'una concezione immanente della vita, senza gridare ai quattro venti la propria disperazione.

La forma-sonata su cui rimase crocifisso per tutta la vita non fu un fardello del passato subito passivamente, ma fu un'arma. Un'arma di autodifesa.

La forma come argine.

Fu autodisciplina severamente imposta per accettare dignitosamente le frustrazioni della condizione umana.

Proprio come recita la nostra canzone dei co-scritti: «e le stellette, che noi portiamo, son disciplina, di noi solda».

In alto, la decorazione di Max Klinger accompagna la partitura; nella pagina accanto, il compositore insieme ad alcuni amici.





Max Klinger, «Brahms-Phantasien», Festa.
«Senza destino, come lattante / Che dorma, respirano i superi;
Serbato casto / In umile gemma
È eterno fiorire / Per loro lo spirito».



TIROCINIO STRUMENTALE E «REQUIEM TEDESCO»

Vita uniforme, quella di Brahms, tale da scoraggiare nei biografi ogni compiacimento di narrazione, tuttavia ispira il desiderio irresistibile di sbalzare e colorire il carattere dell'uomo, quale si forma nel fluire di fatti poco significanti e nell'incastro con lo sviluppo della sua arte. È la vita tipica di un uomo che doveva scrivere *quella* musica, la sola vita che potesse condurre un artista di quella fatta. La stolta definizione nietzscheana della musica di Wagner come arte dell'impotenza potrebbe, in senso metaforico, accostarsi alla vita di Brahms. Non l'impotenza, ma la saggezza della rinuncia la governa. La wagneriana *Ab-sage*, quella di Hans Sachs. Tanto aveva potuto quella ventina d'anni che lo separava dai romantici fiammeggianti del 1810, che a nulla, mai, per tutto l'oro del mondo, avrebbero accettato di rinunciare, e arraffavano dalla vita tutti i beni presenti senza preoccuparsi delle conseguenze.

Figlio di musicista, la vocazione manifesta in Brahms fin dall'infanzia viene subito assecondata. La sola incertezza riguarda la scelta tra la carriera del virtuoso di pianoforte e quella, ben più lunga ed aspra, della composizione. Prevale il consiglio del maestro Marxsen, un severo contrappuntista all'antica, e stornato in tempo il pericolo di sciuparsi in esibizioni di fanciullo prodigio, Brahms può continuare accanitamente lo studio della composizione senza lasciare la sua città (Marxsen abitava nella vicina Altona). Amburgo non era forse più una capitale della musica tedesca come ai tempi in cui ospitava l'unico teatro d'opera in lingua nazionale, ma godeva pur sempre d'una ricca e fiorente attività musicale, attraverso cori, orchestre e bande, come ogni città tedesca, quasi — si potrebbe dire — ogni paese.

Mentre studia, Brahms lavora per arrotondare il magro bilancio della famiglia: dà qualche concerto di pianoforte, accompagna cantan-



La stanza da lavoro e, nella pagina accanto, la biblioteca della casa di Brahms a Vienna (acquerello di J. Novak), entrambe arredate in stile Biedermeier.

ti e solisti di passaggio, suona l'organo nelle chiese e strimpella ballabili nelle taverne fumose del porto, tenendo sul leggio libri di filosofia e di letteratura presi in prestito alla biblioteca. A vent'anni, la grande avventura (grande in quel tranquillo contesto municipale) che gli schiuderà le porte dell'avvenire. Passa per Amburgo un giovane violinista ungherese, Eduard Reményi, che girava per le regioni a dar concerti. Aveva solo tre anni più di Brahms, ma aveva già un passato romanzesco. Era fuggito in America, per sottrarsi alle conseguenze della sua partecipazione ai moti insurrezionali ungheresi del '48. Riammesso poi in patria, aveva continuato con crescente fortuna la carriera di virtuoso cominciata in America. Bizzarro tipo di zingaro romantico, nel concerto che tenne ad Amburgo gli diedero per accompagnatore il giovane Brahms, e il virtuoso ben s'avvide delle sue qualità. Stufo di girare da un paese all'altro cambiando in ogni villaggio di accompagnatore — ora la vecchia maestra municipale, ora il pastore, ora qualche maturo dilettante — propose a Brahms di seguirlo, assicurandosi il lusso di formare insieme un duo stabile. Detto fatto: era il maggio 1853, Brahms compiva vent'anni. Prese il suo sacchetto da viaggio, si calcò in

testa il berretto studentesco, e la *Wanderung* cominciò. Una delle maggiori contrarietà che Reményi incontrava in *tournee* era quella d'imbat- tersi nei paesi in pianoforti scordati, regolarmente calanti: accordare più basso il violino in- fiacchiva la tensione del suo brillante suono zin- garesco. Niente paura: Brahms non aveva nes- suna difficoltà ad effettuare la trasposizione a vista, e suonava tutta la *Sonata a Kreutzer* in Si bemolle, anziché in La maggiore, senza fare una piega. Nonostante la giovane età, Reményi era già conosciuto e stimato dai più grandi espo- nenti musicali austro-germanici. A Göttingen presentò Brahms a Joachim, altro violinista del- la loro età, ma già assunto nell'Olimpo dei più celebri maestri. L'amicizia tra Brahms e Joa- chim, di soli due anni più anziano, fu subita- nea e profonda: con poche alterazioni passeg- gere durerà tutta la vita e culminerà nel *Con- certo* per violino del 1878. Ma non solo per que- sto capolavoro si esplicò la consulenza tecnica al compositore: si può dire che Joachim fu per tutta la vita la sua coscienza violinistica.

La consuetudine romantica della *Wanderung*, cioè del viaggio, spesso pedestre, in cerca della propria fortuna, si accompagnava a quei tempi con quella delle lettere di presentazione. Chi viaggiava se ne muniva, per assicurarsi punti d'appoggio nel viaggio. Joachim, che a vent'anni o poco più trattava da pari a pari coi più grandi maestri dell'epoca, fornì il giovane Brahms di preziose missive. Una di queste gli schiuse l'accesso della corte di Weimar, dove pontificava Franz Liszt. Questi accolse il giovane con impeccabile e anche affettuosa cortesia. Pure l'incontro non fu fortunato. Liszt aveva terminata, o stava terminando proprio allora la sua grande, e unica *Sonata* in Si minore, e fece al giovanissimo collega, così caldamente raccomandato da Joachim, l'onore di fargliela sentire, ancora inedita e sconosciuta al mondo. Brahms arrivava dal suo lungo viaggio a piedi per le strade polverose della Germania, e forse non aveva avuto neanche modo di darsi una rinfrescata. La *Sonata* di Liszt è, come ora tutti sanno ma allora non lo sapeva nessuno, in un tempo unico, senza interruzioni, per la durata di trentacinque minuti. Brahms s'aspettava una Sonata di taglio classico, in quattro tempi ben distinti, allegro, adagio, scherzo e finale, ed è

noto che anche adesso all'ascoltatore impreparato può prendere un vago senso di disperazione quando si accorge che non ci sono tempi distinti e la cosa può andare avanti all'infinito. Insomma, per farla breve, Brahms si addormentò sulla seggiola. Quando Liszt se n'accorse, da gran signore qual era, fece finta di niente, continuò a suonare e mise il giovane ospite a suo agio sorvolando elegantemente sull'episodio. Ma chissà se questo futile episodio non c'entri per qualche cosa nel destino che li separò come due avversari artistici. Brahms si schiererà contro il movimento della «giovane scuola tedesca», contro la musica a programma di Liszt, Wagner e Berlioz, e si porrà come campione del sinfonismo puro, rispettoso della classica forma Sonata con le sue regolari ripartizioni.



Scompare Reményi dall'orizzonte di Brahms, che in quell'estate continua da solo la peregrinazione per la Germania spendendo le lettere di presentazione di Joachim, finché capita a Düsseldorf in casa di Schumann. È l'incontro decisivo della sua vita. Schumann ascolta le prime composizioni di Brahms, ch'egli custodiva gelosamente nel suo sacchetto da viaggio:



lo *Scherzo* op. 4 per pianoforte e le *Sonate* op. 1 e 2, e si persuade d'aver trovato colui che terrà alta, dopo di lui, la fiamma della sana tradizione strumentale. Gli apre la propria casa e lo "lancia" nel mondo musicale con il sensazionale articolo *Vie nuove* nella «Neue Zeitschrift für Musik» del 28 ottobre 1853.

L'anno dopo Schumann dà i primi segni di squilibrio mentale e tenta il suicidio: Brahms accorre a Düsseldorf accanto a Clara Schumann, cui lo lega una tenerezza reverente e sempre più affettuosa, e ch'egli sovviene d'un'assistenza assidua e fedele nelle difficoltà della dolorosa situazione. Frattanto continua assiduamente la composizione di *Lieder* e di musica per pianoforte, dove però abbandona, per sempre, il genere della *Sonata*, di cui aveva prodotto tre promettenti esemplari con l'op. 1, dedicata a Joachim, l'op. 2, dedicata a Clara Schumann, e l'op. 5. Adesso, invece, sembra che lo attragga, eccezionalmente, la piccola misura del pezzo romantico d'ispirazione letteraria (*Quattro Ballate* op. 10), o la severa disciplina della variazione (*Sedici Variazioni sopra un tema di Robert Schumann*, op. 9, naturalmente dedicate a Clara), che lo occuperà a lungo in una specie di laborioso tirocinio. Vive della sua attività di concertista di pianoforte. La sua simbiosi con lo strumento è per il momento totale ed esclusiva, eccezione fatta per la vocalità liederistica, stimolata dall'affetto per alcuni scrittori, tra cui Eichendorff e Fallersleben.


Nel 1856 Schumann muore in casa di cura, e più che mai preziosa, sollecita si dimostra l'amicizia di Brahms per Clara in questo frangente. Ma quando il lutto s'allontana, e sarebbe il caso di trarre a conclusioni pratiche il culto di tenera ammirazione tributato da anni alla donna impareggiabile, Brahms esita e infine, con un tratto tipico della sua psicologia, rinuncia. È probabile che sulla sua indecisione non abbiano tanto influito la maggiore età della donna e la presenza dei numerosi bambini di Schumann, quanto proprio un suo naturale terrore di fronte alle grandi decisioni, una ritrosia resistenza agli impegni definitivi, che si manifesterà invincibile anche in avvenire, ogni volta che la possibilità del matrimonio si sarebbe presentata in condizioni anche più favorevoli e piane di questa. Niente: Brahms vivrà e morrà celibe, vecchio scapolo indurito, pieno di nostalgie inesprese per la dolcezza d'un focolare domestico e d'una carezza femminile, e trincerato dietro un'artificiosa barriera di maniere prosaiche e grossolane, da uomo che ama i suoi co-

modi e non si lascia disturbare da complicazioni sentimentali. L'età delle grandi passioni romantiche, irresistibili e devastatrici, era finita: anche nello stile di vita il romanticismo secondo si annunciava come l'età della rinuncia, della malinconia crepuscolare.

Di Clara Schumann, Brahms resterà per tutta la vita l'amico fedele e generoso; ma in questo momento cruciale se n'allontana prudentemente, ed accetta un posto d'insegnante di pianoforte e maestro del coro alla piccola corte di Lippe-Detmold (1857). Benvoluto e vezzeggiato in questo ambiente aristocratico, la vita di Brahms sembrava avviarsi per la strada ch'era stata di Haydn alla corte degli Esterházy, ma i tempi non erano più quelli. La condizione sociale del musicista passava dalla funzione impiegatizia del Kapellmeister a quella del libero e rischioso professionismo inaugurato da Mozart e praticato da Beethoven. Già Schubert in quella stessa corte degli Esterházy, pur così ricca di attrattive anche sentimentali, non ci era rimasto più che un paio di estati.

Per tre anni la vita di Brahms si divide fra la pittoresca residenza di Lippe-Detmold, la natia Amburgo e i concerti di pianoforte, specialmente a Göttingen, Hannover e Lipsia. Aveva frattanto abbordato cautamente la composizione sinfonica e da camera, ed aveva eseguito con incerto successo il *Concerto* per pianoforte op. 15 in Re minore (1858), ultima e laboriosa trasformazione d'una *Sinfonia* non condotta a termine. Le due *Serenate* op. 11 (1857-58) e op. 16 (1858-59) sono come un riflesso della dolce vita di Lippe-Detmold, una corte dove l'orologio si era fermato, ma sono anche un laboratorio per lo studio di pesi ed equilibri orchestrali con grande prevalenza degli strumenti a fiato. Nella seconda è tipica l'esclusione dei violini: Brahms amò sempre, per tutta la vita, viole, clarinetti e contralti, cioè strumenti e voci non protagonisti, dal suono pieno di ritegno, vellutato, caldo ma non squillante.

Non si valuterà mai abbastanza l'importanza dell'op. 15 e della sua burrascosa trasformazione da una *Sinfonia* fallita in un *Concerto* per pianoforte dal formidabile primo tempo, drammatico e tempestoso, poi declinante in un garbato Adagio e infine in un anacronistico Rondò. Fu come se il compositore si fosse scottato nel prematuro impatto col genere della Sinfonia. Questo evento condiziona la sua attività creativa per una ventina d'anni inducendolo ad un lungo tirocinio strumentale, quasi un prolungamento di giovinezza e di studio, prima di



abbordare con armi sicure la forma sinfonica. Sarà, in questo ventennio, il tenace lavoro sui segreti del pensiero musicale attraverso la pratica della variazione, e per altro verso il soppesamento quasi farmacistico degli equilibri strumentali nelle più sottili combinazioni di musica da camera: Trii, Quartetti con pianoforte e senza, Quintetti idem, Sestetti, Serenata per orchestra senza violini. Come se il compositore si proponesse: vediamo cosa succede se aumento l'organico di un violino, o se ci piazzo il pianoforte. La Sonata, per uno strumento e pianoforte, sembra far parte anch'essa di questi laboriosi esperimenti; quella per pianoforte solo, addirittura scompare dall'orizzonte. Era diventata impossibile dopo Beethoven?



Certo, la vita di Brahms è a una svolta decisiva. Nel settembre 1862 fa una prima visita a Vienna, e l'anno dopo vi si stabilisce, come direttore della Singakademie, un po' crucciato coi suoi concittadini per certa carica importante della vita musicale amburghese che era stata assegnata ad altro musicista. Singakademie: una celebre istituzione corale. La pratica del canto accompagna questo sovrano della musica strumentale per tutta la vita e costituisce come una benefica alternativa, o piuttosto un serbatoio di idee spontanee, un contatto costante con la natura originaria della musica.

Brahms ha appena trent'anni, eppure da questo momento la sua vita è avviata su un binario definitivo. L'estate dedicata alla composizione in qualche amena residenza alpina della Stiria, della Carinzia, del Tirolo o della Svizzera; d'inverno partecipazione fittissima alla vita musicale non soltanto viennese, con esecuzione dei lavori composti durante l'estate, in tutte le principali città austriache, svizzere e talvolta olandesi e danesi. Di varcare il mare non volle mai saperne. La lunga vacanza estiva e le *tournées* concertistiche d'inverno e primavera costituiscono il movimento di diastole e sistole della sua vita artistica: estate-composizione, inverno-esecuzione.

Estate, per Brahms, voleva dire montagna. Fu per tutta la vita un grande camminatore e un innamorato della natura, ma, come con le donne, non si dichiarava: mai scrisse un pezzo di musica su albe o tramonti, laghi, foreste o altri paesaggi. Pure, un'alchimia misteriosa ci doveva essere. Racconta il suo amico Julius Widmann che in una bella domenica di giugno del 1887 salivano insieme a piedi sul ripido pen-

dio che conduce a Mürren, villeggiatura di Brahms nell'Oberland bernese, e un po' ansimanti per la fatica si fermavano spesso a contemplare la maestà dei ghiacciai, così sfolgorante che Widmann, quasi sopraffatto, se n'uscì a dire che tanta magnificenza non poteva stare nell'animo umano né trovare mai una resa soddisfacente nell'arte o nella poesia. Brahms si fermò su due piedi, e con un sorriso malizioso negli occhi azzurri replicò: «Devo dirle che lei è proprio l'uomo più grossolano ch'io abbia mai conosciuto. Chiunque altro avesse fatto con me questa passeggiata nelle Alpi avrebbe trovato modo di far scivolare nel discorso una paroletta garbata, per esempio, che so: "è proprio come nella vostra Terza Sinfonia" o qualche cosa di simile. Ma da lei non c'è pericolo di sentir cose del genere».

Buona parte di quella musica da camera che vorremmo quasi definire di tirocinio strumentale nasce prima del trasferimento definitivo a Vienna, perciò è necessario fugare subito un possibile equivoco. Non si creda ch'essa rispecchi quel carattere dotto e severo che abbiamo attribuito alla civiltà organistica della Germania settentrionale. Al contrario, è tutta un fiorire di affascinanti melodie; la giovinezza è la sua patria, non la Germania del Nord. Brahms non aveva bisogno di andare a Vienna per scoprire la *Sinnlichkeit*, la sensualità dell'accento musicale viennese. Ogni sospetto di deterministico condizionamento dell'ambiente sull'arte è da smentire. Anzi, quasi si stabilisce una relazione incrociata tra i due elementi. Brahms non abbandonerà mai la musica da camera, anche quando sarà riconosciuto come il più grande sinfonista del suo tempo, ma a poco a poco il fattore tempo (l'età) conterà assai di più che il fattore geografico (Vienna). La Sonata, abbandonata per sempre sul pianoforte solo, ricomparirà in compagnia d'uno strumento singolo — tre per violino, due per violoncello e due, di senile sublimità, per clarinetto. Tre severi *Quartetti* per archi sembreranno quasi spazzar via l'allegria degli esperimenti strumentali così variopinti che avevano ispirato le precedenti forme miste. Non a Vienna, ma ad Amburgo o a Hannover sono nate invenzioni ritmo-musicali travolgenti come il *Rondò alla zingarese* che chiude il *Quartetto* con pianoforte op. 25 in Sol minore, o le cantilene struggenti delle due *Serenate* o lo sfrontato valzer del "meno allegro" nello Scherzo del *Trio* in Si minore, lavoro scritto a vent'anni e che anche rimaneggiato più di quarant'anni dopo, per mortificarne il prorom-





pente edonismo melodico, resta una delle più "scandalose" feste musicali che si possano incontrare nelle austere sale di musica da camera.

Sarà soltanto nel 1881 che Brahms si farà crescere sul bel volto d'eroe romantico la classica barba brizzolata (e all'amico Julius Widmann che gli chiedeva stupefatto le ragioni della trasformazione risponderà brusco: «Col mento rasato si viene sempre presi per un attore o per un prete»). Ma molto prima avvengono fatti nella sua esistenza e si producono sintomi nell'arte che annunciano la fine della giovinezza. Uno di questi fu la morte della madre amatissima, avvenuta nel febbraio 1865. Brahms non era tipo da precipitarsi a tradurre in musica sentimenti ed emozioni personali. Tutto doveva maturargli dentro. Così la prima esecuzione del *Requiem tedesco* fu possibile soltanto nel 1868 (parziale, nell'ottobre 1867), se pure non si voglia ritenere che il primissimo germe — spirituale, più che musicale — di questa calma meditazione sulla morte non risalisse addirittura all'impressione lasciata in lui dalla fine di Schumann, nel qual caso il concepimento silenzioso del *Requiem* si sarebbe protratto per una decina d'anni, il lutto per la madre fungendo da elemento scatenante.

Nella sua forma definitiva, completata nel 1868, dopo l'esecuzione del 10 aprile, il *Requiem* si presenta come una cantata per due voci soliste (soprano e baritono), coro e orchestra, su testi liberamente tratti dalla Bibbia luterana in tedesco (dove il titolo), e dopo la geniale aggiunta del quinto pezzo fa perno su quello centrale, il quarto, l'amabile «moderatamente mosso», quasi «scherzo e trio» dell'opera, intorno al quale di dispongono in simmetrica corrispondenza di valori espressivi e di caratteri musicali i numeri 3 e 5, 2 e 6, 1 e 7, secondo il criterio strutturale della forma ad arco, che ai tempi nostri è stato praticato con insistenza da Béla Bartók.

Il testo, scelto con accurate ricerche, esclude la minaccia della pena eterna, che possa impegnarlo dogmaticamente. Non si fa mai il nome di Cristo. Si rivolge indistintamente a tutti i credenti, meglio ancora, a tutti gli uomini di buona volontà cui porta una voce di consolazione e — si potrebbe dire — di assuefazione all'idea della morte. La scelta linguistica del volgare accentua questo carattere di religiosità laica, radicato nel vecchio lievito eretico e riformatore della Germania luterana.

Le profondità drammatiche del cupo ufficio cattolico vengono come appianate in un più

blando contrasto fondamentale tra la brevità e incertezza della vita umana e l'eterna pace dei beati.

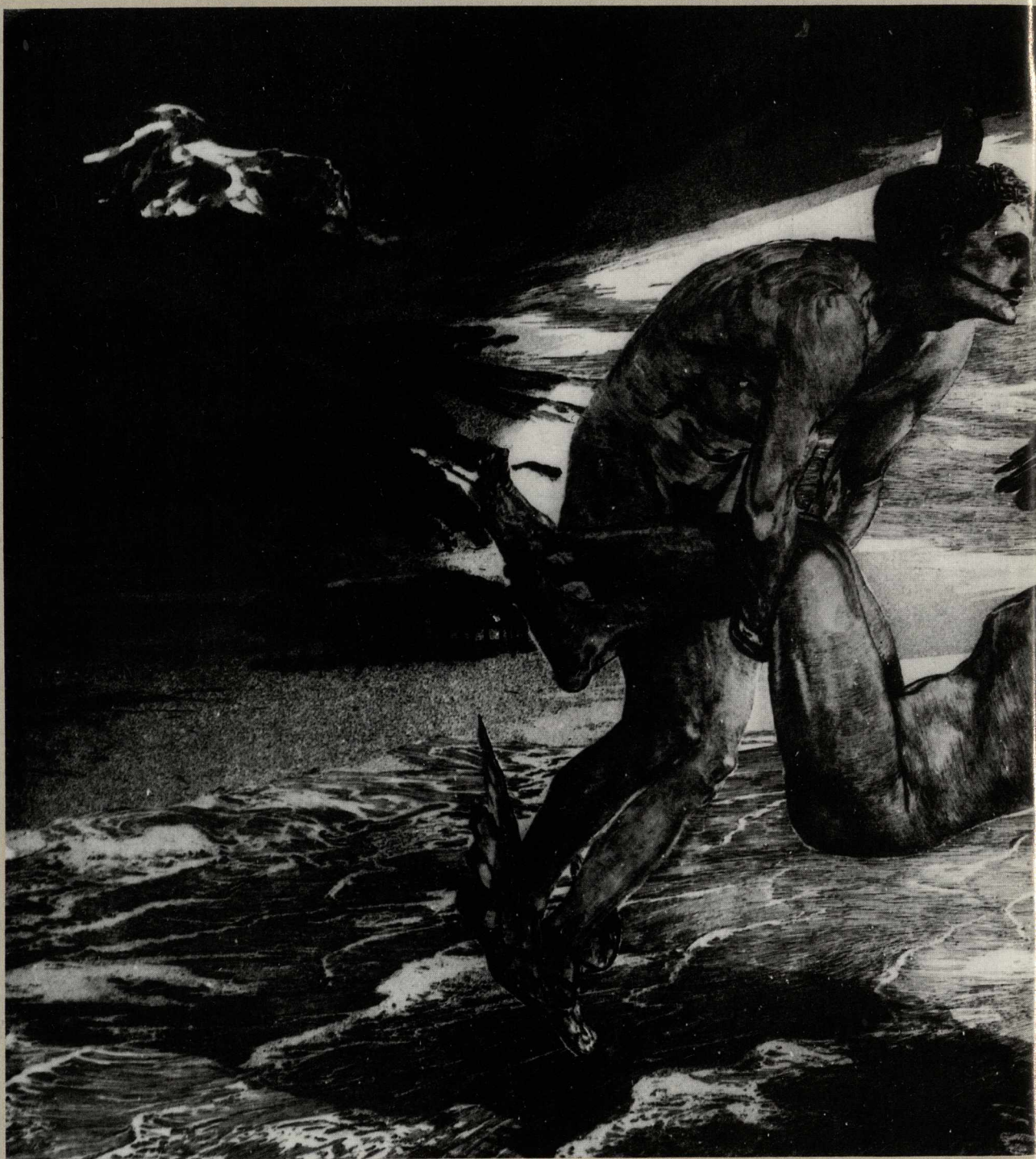
Questa malinconica elegia, intessuta su versetti biblici accortamente combinati, è uno dei più coraggiosi interrogativi che l'uomo si sia posto sul proprio destino. Vorrebbe superare il terrore della morte, ed effettivamente lo supera, ma solo per approdare in seno alla malinconica serenità della rassegnazione. La gioia, sempre invocata, non giunge mai. Fa difetto la forte fermezza della fede che scampanava potente nei mottetti e nei corali di Bach, e al suo posto c'è il coraggio dell'accettazione consapevole verso il destino dell'uomo. Consolazione è l'essenza del *Requiem* brahmsiano. Nell'altezza dell'arte, esso si configura come quelle parole di condoglianza che si dicono a chi è stato colpito da un lutto, senza crederci troppo, magari, ma si dicono perché si sa che fanno bene a chi le ascolta e scendono come un balsamo sull'animo esacerbato: «Ora è più felice di noi. Coraggio! Un giorno vi ricongiungerete...» ecc. Il *Requiem tedesco* è questo: un gigantesco biglietto di condoglianze, vergato col sovrano magistero musicale d'un Brahms che cominciava proprio allora a recedere dalle più facili lusinghe del romanticismo e a fare i conti con un augusto passato musicale, affondante le sue radici fino a Bach e a Schütz. «In funebris temperat plangit», diceva della musica un commentatore medioevale di Dante, «ita quod causa flendi fit dulcior cum quodam cantico».

Nel suo grave raccoglimento, un poco uniforme, il *Requiem* si ripresenta come un armonioso rituale, fatto di elevazioni consolanti e di rassegnate meditazioni sul triplice argomento della vita, la morte e l'eternità. «Il dolore dovrà volgersi in gioia», tale è il filo della meditazione. Dolore che non è mai disperazione, gioia che rimane sempre serenamente presente a se stessa.

In confronto alle lacerazioni e alle antitesi spietate che Berlioz e Verdi traggono dal testo della liturgia cattolica, i canti brahmsiani appartengono al genere temperato, e si dispongono come in una calma, un po' nebbiosa luce autunnale, dove si smarriscono, sfocati, i netti contorni delle cose. «Selig sind die Toten»: beati sono i morti. Per questo il *Requiem* — fu detto giustamente — si presenta più come un armonioso altipiano, che non come una vetta scoscesa.

Robert e Clara Schumann in una foto del 1850 circa.





Max Klinger, «Brahms-Phantasien», Il ratto di Prometeo.

*«E gli occhi beati
Brillano in tacita
Eterna chiarezza».*



IL SALMISTA PAGANO

Quando scrisse il *Requiem*, Brahms aveva già alle spalle una ricchissima produzione, strumentale e anche corale, sacra e non, connessa coi suoi frequenti incarichi presso associazioni di canto, ma era pur sempre un "giovane autore", tanto bravo, tanto promettente, ma non un maestro, non un valore assoluto. Il successo del *Requiem*, che nella prima esecuzione parziale del 1857 a Vienna era stato un fiasco solenne, fu una svolta capitale che gettò le basi della sua gloria e anche della sua fortuna. Costretto fino allora a un duro lavoro concertistico per assicurarsi l'esistenza, Brahms si trovò riconosciuto come un genio di prima grandezza, autore d'una delle musiche più nobili e più alte che il mondo avesse mai ricevuto.

La pubblicazione della partitura fondò le basi della sua indipendenza economica, poiché tra le numerose società corali che pullulavano in Germania il *Requiem* andò rapidamente a ruba, e da quel momento egli fu in grado di vivere col provento dei suoi lavori, attendendo quasi esclusivamente alla composizione (e anche all'esecuzione dei lavori stessi, passando poi dal pianoforte alla direzione d'orchestra, quando il sinfonismo sarebbe diventato suo terreno di gioco). Poté anche sovvenire alle necessità del vecchio padre cornista ormai in pensione. Brahms non era tirschio, sebbene portasse gli abiti fino all'estremo grado di usura, ma soltanto per pigrizia di andare dal sarto. Però se faceva del bene lo faceva di nascosto. Con un tratto tipico del suo umorismo di burbero benefico, quando tornava qualche giorno ad Amburgo per visitare il padre, prima di ripartire nascondeva alcuni biglietti di banca nella vecchia Bibbia di famiglia, e poi da Vienna gli scriveva lettere moraleggianti, esortandolo: «E quando sei in difficoltà ricorri alla Santa Bibbia, lì troverai sempre aiuto e conforto».

Il *Requiem* segnò una svolta decisiva nell'arte di Brahms. Certo, la musica da camera continuò ad accompagnarlo per tutta la vita, ma vi si attutì quel carattere di tirocinio strumentale che prima ne aveva determinato i frequenti cambiamenti di organico. Comparvero Sonate, regolari Quartetti ad arco. E prima di accedere alla meta lungamente agognata della Sinfonia, il *Requiem* schiuse al suo genio un altro settore, destinato ad accogliere le sue ispirazioni più alte: quello della composizione per coro e orchestra, con o senza voci soliste.

La prima di queste composizioni, fu la cantata *Rinaldo* per tenore, coro maschile e orchestra, su un testo goethiano di larvate aspirazioni teatrali. È la meno significativa e nello stesso tempo la più eccezionale, perché segna il massimo avvicinamento di Brahms al terreno dell'opera lirica, che non affrontò mai, pur conservandone sempre una quasi ossessione. Provava una specie di attrazione-repulsione analoga a quella che sentiva verso quella irrimediabile violazione della *privacy* individuale che è il matrimonio. Amava il teatro e frequentava con assiduità la commedia e il dramma, meno l'opera lirica, le cui sguaiataggini, approssimazioni e ostentazioni gigionesche urtavano la sua proverbiale etica del riserbo. Non andava a sentire il *Don Giovanni* che venerava, per paura che glielo sciupassero.

Il *Rinaldo*, la cui composizione stranamente si accompagna in parte alla lunga gestazione del *Requiem tedesco*, rimase in sostanza prigioniero del genere convenzionale della cantata. L'originalità del genio esplode invece nella *Rapsodia* per contralto, coro maschile e orchestra, ancora su testo di Goethe, tratto dalla poesia *Harzreise im Winter*. Non intera, ne viene impiegata la seconda metà, a partire dal verso 29: «Aber abseits, wer ist's?»

S'è mai visto cominciare una vasta composizione vocale con l'avversativo «aber» (ma)? In realtà la premessa sottintesa sono i *Liebesliederwalzer*, lieti quartetti vocali con pianoforte a 4 mani, dove palpita l'illusione amorosa tacitamente nutrita verso Julie Schumann, che senza saperne niente andò sposa al conte di Marmorito.

La *Rapsodia* ne è l'amara antitesi, riflessa nel rovello del giovane wertheriano la cui disperazione assilla l'animo del poeta durante la salubre cavalcata sul Harz. «Ho composto qui un canto nuziale per la contessa Schumann», scrisse ironicamente all'editore Simrock mandandogli il manoscritto, «ma l'ho fatto con una col-

lera nascosta, con rabbia». E al direttore d'orchestra Reinthaler: «Povero recluso che sono! Vi ho mandato il mio epilogo ai *Liebeslieder*».

Tuttavia la trama preziosa della composizione la solleva ben al di sopra del pettegolezzo biografico. Il personaggio della *Rapsodia* non è altri che l'uomo moderno attanagliato nella crisi che travaglia la coscienza europea tra la fine del secolo scorso e i nostri giorni. In questa bronzea partitura Brahms si affianca a Freud, a Kafka, a Proust, tra i grandi medici e scandagliatori dell'anima moderna.

Nello *Schicksalslied* per coro misto e orchestra, che segue, intorno al 1870, scompare ogni residuo di psicologia individuale (e scompare la voce solista). I versi di Hölderlin contrappongono quasi con rabbia l'ottusa pace degli dèi, tranquilli nella beatitudine celeste, «senza destino, come il poppante addormentato», alla sorte degli uomini cui non è dato trovar pace in alcun luogo, e ciecamente si affannano e cadono da un'ora all'altra, come acqua precipite di scoglio in scoglio, «per anni, nell'incerto, giù».

Sebbene le strofe della poesia siano tre, come nella *Rapsodia*, gli episodi corali sono soltanto due. L'ultimo «Adagio» è soltanto orchestrale. Brahms scrisse a Reinthaler: «Ho ben provato a scrivere qualche cosa per il coro: non va... Io dico qualcosa che il poeta non dice, e certo sarebbe stato meglio se anche per lui quello che manca fosse stato la cosa principale».

Parole sibilline ma rivelatrici. Non sono semplici scrupoli di forme musicali le ragioni dell'incertezza di Brahms. La difficoltà non è di chiudere il pezzo con un ultimo intervento corale; la difficoltà sta in quel che dovrebbe dire quest'ultimo coro.

Quale risposta dare al dubbio che si pone all'uomo moderno, quando levando gli occhi al cielo si chiede se per caso non sia vuoto: la domanda così drammatica posta nel *Requiem tedesco*. Quale risposta Brahms avrebbe voluto dare? Quale risposta si rammarica di non trovare nei versi di Hölderlin?

Nelle lettere a Elisabetta von Herzogenberg, preziosa miniera d'informazioni sull'uomo e sull'artista, due volte Brahms si lamenta che il suo desiderio di continuare a scrivere lavori corali sia ostacolato dalla difficoltà di trovare testi che pur coinvolgendo i problemi ultimi dell'esistenza e il rapporto dell'uomo con la vita, col mondo e con la morte, non siano confessionali. «Nella *Bibbia*», scrive il 14 luglio 1880, «non c'è abbastanza paganesimo per me, adesso mi sono comprato il Corano, ma anche lì non

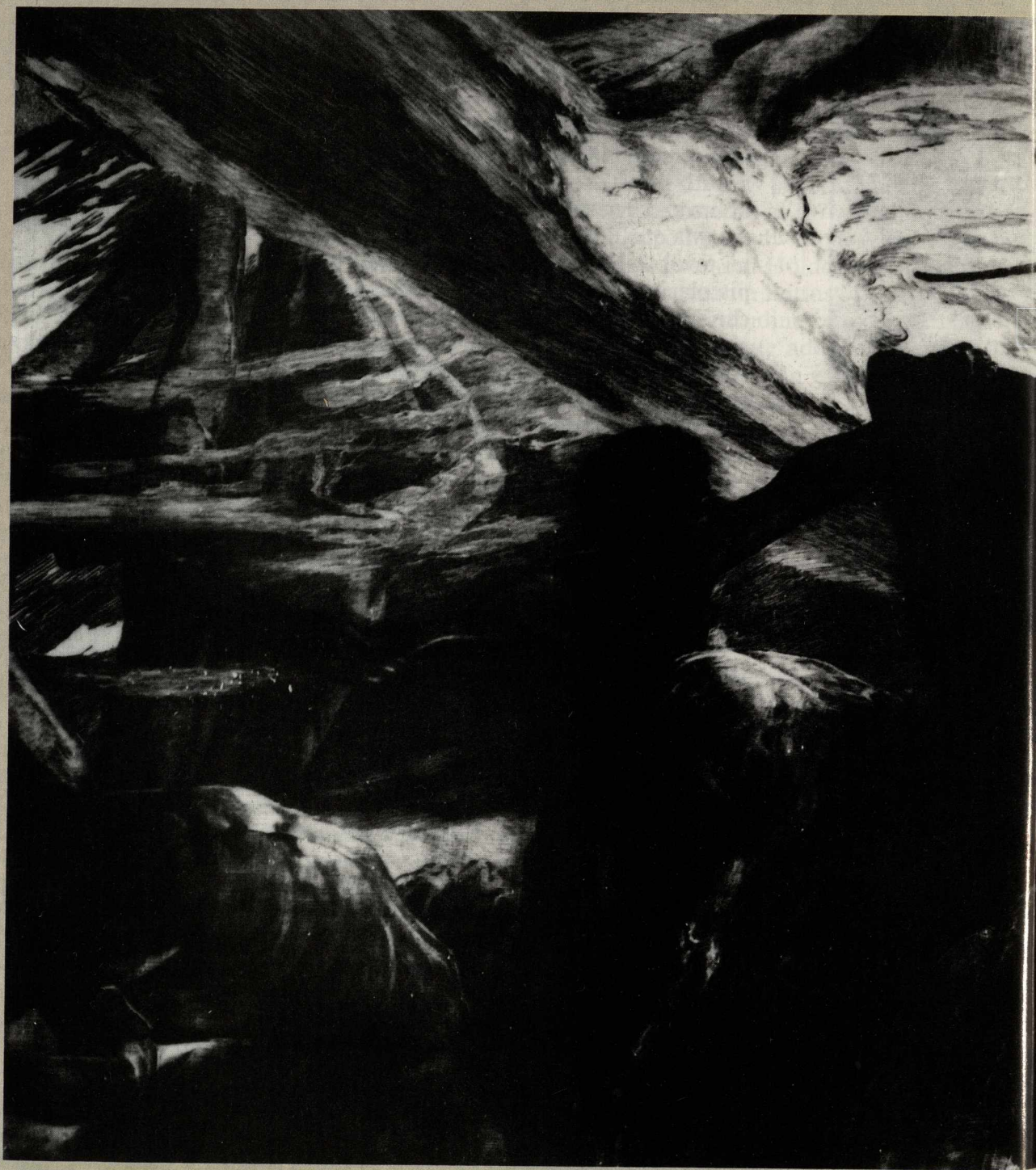
trovo nulla». E due anni dopo: «Mi costa sempre uno sforzo dover cominciare un Salmo che è così poco pagano come questo! Adesso ne ho appunto finito uno che, quanto a paganesimo, mi soddisfa completamente». Si trattava probabilmente del *Canto delle Parche*, dall'*Ifigenia in Tauride* di Goethe, dove si dice tra l'altro: «Tema gli dei la stirpe umana. Tengono il regno nelle eterne mani e lo possono usare come loro piace. Su rocce e su nubi son preparati seggi intorno a tavole d'oro. Se un dissidio si leva, precipitano gli ospiti, svergognati e disonorati, in oscure profondità, e questi attendono invano, legati nelle tenebre, un giusto giudizio. Ma quelli rimangono in feste eterne agli aurei tavoli». L'autorevole commentatore dell'Epistolario brahmsiano, Max Kalbeck, informa che era sempre stato un piacere di Brahms spulciare la Bibbia alla ricerca di passi «pagani» o «atei». Perché «nulla poteva indisporlo di più che essere scambiato per un compositore sacro o credente, a causa della sua musica spirituale».

Nella brevissima *Nenia* (cioè canto funebre), scritta nel 1880 dopo la morte del pittore Feuerbach e dedicata alla madre di lui, la poesia di Schiller e l'occasione del lavoro rendono esplicito il significato, altrimenti celato nella purezza marmorea d'una forma classica: la contemplazione della morte.

Con le allusioni mitologiche di Euridice sottratta a Orfeo, di Adone ucciso dal cinghiale nonostante l'amore di Afrodite, il poeta lamenta il destino ineluttabile della morte che sovrasta anche alla bellezza: «auch das Schöne muss sterben», anche il Bello deve morire. Elisabetta von Herzogenberg, ch'era una valente musicista, ammirava «la caduta impressionante, sfiancante» su queste parole, e «il sincopato pianto degli dèi».

Ma al di là d'ogni tentazione descrittiva, ciò che s'incarna nella musica di Brahms è la nobile, classica espressione d'un sentimento laico della morte, affisata con virile fermezza, senza conforto di miti.

Anche in Mahler, certamente, il senso ultimo del sinfonismo sta nel rimpianto amaro dei beni terreni e in una cocente consapevolezza della morte sentita come fine ineluttabile di tutte le cose. Ma in Mahler, appunto, c'è la disperazione di questa condizione, e si dà in smanie, s'impreca, ci si intenerisce e ci si ribella. In Brahms la bronzea classicità della concezione musicale, l'inalterabile compostezza del lamento corale traducono in suoni la coraggiosa fermezza, l'elevazione morale d'un nobile stoicismo.



*Max Klinger, «Brahms-Phantasien», Titani.
«Ma a noi non è dato / In luogo nessuno posare,
Dileguano, cadono, / Soffrendo gli uomini
Alla cieca, da un' / Ora nell'altra,...».*



IL SINFONISTA

Generata dal *Requiem tedesco*, la grande stagione delle composizioni sinfonico-corali non soltanto sollevò l'arte di Brahms verso le alte meditazioni d'una religiosità laica (o d'un paganesimo spirituale), ma ebbe il merito, in un campo più semplicemente professionale, di riportare il compositore all'orchestra. Come se fosse stato scottato dallo scacco di quel tentativo sinfonico giovanile, rimediato poi laboriosamente nel *Concerto* per pianoforte in Re minore, Brahms non aveva più toccato l'orchestra fino al *Deutsches Requiem*, quand'essa gli rinacque, non già subordinata al canto, ma in feconda simbiosi espressiva con le voci, solistiche e corali. Cinque delle sette maggiori cantate con orchestra ch'egli produsse, fino allo sciagurato *Triumphlied* dedicato all'imperatore Guglielmo per quella vittoria di Sedan che a Verdi suggeriva così tristi presagi sul destino d'Europa, sono anteriori alle *Sinfonie*.

Intanto la sua creatività continuava ad esplicarsi nella musica da camera, coi ben noti esperimenti su diverse formazioni strumentali, con la produzione mai interrotta di *Lieder*, con la letteratura pianistica, sempre più severamente orientata verso il genere dalla *Variazione*, culminato nel 1861 e 1863 in due capolavori: le *25 Variazioni e Fuga sopra un tema di Händel* e le *Paganini-Variationen*, ventotto Variazioni in due quaderni sopra il tema dell'ultimo *Capriccio*. Capolavoro, queste ultime, nell'ordine della somma maturità raggiunta nel pensiero musicale. Il momento, preparato e atteso con tanta prudenza, era giunto: il sinfonismo si apriva davanti al compositore. Le *Variazioni* per orchestra sopra un tema di Haydn compendiarono la doppia maturità acquisita nel lungo tirocinio: quella della logica musicale attraverso l'assiduo esercizio della *Variazione*, e quella dell'orchestra attraverso le composizioni sinfonico-corali.

Prima di accedere a quel regno della Sinfonia in cui si estrinseca per molti la grandezza suprema di Brahms, e al quale egli deve in ogni caso la maggior parte della sua popolarità, occorre soffermarsi un momento sopra un carattere delle grandi *Variazioni* sui temi di Haydn e di Händel, carattere nel quale l'arte di Brahms sembra toccare il punto massimo della sua tendenza dottrinarica e passatista, che lo rese invisibile alle prime generazioni del nuovo secolo, e nello stesso tempo comprova quella sorprendente progressività di concezione che gli fu riconosciuta, nientemeno, da Schönberg. Questo carattere vorremmo chiamarlo storicistico. Da Haydn e da Händel, e magari anche dallo stesso Paganini, Brahms non si limita ad attingere utili pretesti per l'esercizio della variazione, come aveva fatto con un tema di Schumann (op. 9, 1854), o con un tema proprio o uno ungherese (op. 21, n.1 e 2, 1857 e 1853), ma compie il ricupero storico d'una civiltà musicale del passato, con un'operazione che è nello stesso tempo artistico-creativa e storico-musicologica. Né solo come temi di variazione, ma nell'interno di vaste composizioni cameristiche, specialmente i *Sestetti* e i *Quintetti* per archi, si annidano tempi lenti nei quali il ricupero del passato diventa oggetto esplicito della creazione artistica secondo quel procedimento della parodia, o rifacimento stilistico, che verrà consacrato ai nostri giorni dal cosiddetto neoclassicismo. Né si tratta soltanto di Bach, che feconda senza parere tanta della più grande arte di Brahms (come il tema di cantata che diventa base della passacaglia nell'ultimo tempo della *Quarta Sinfonia*), né si tratta soltanto dell'amato Händel, ma di ricostruzioni della civiltà musicale che oggi si suol chiamare barocca, anche nelle sue forme italiane e nel *sound* concertante della Sonata da chiesa e del Concerto grosso corelliano.

È con Brahms che la cultura e la storia entrano nell'arte. Fu un bene? Fu un male? Inutile piangere lacrime sulla «musica al quadrato», cioè sorta sull'uso consapevole di stili del passato, che non avrebbe più la pienezza della musica a invenzione totale com'era quella di artisti felicemente indenni dalla cultura, come un Bellini, come un Verdi, come un Chopin (si vorrebbe dire: come un Beethoven, come un Mozart, ma quelli erano talmente grandi che hanno conosciuto occasionalmente pure questo, l'appropriazione del passato, senza farsene un sistema). L'arte-satellite e non arte-pianeta, e tanto meno universale, è una fra le tante croci che affliggono la condizione dell'uomo moder-

no, un segno di quella crisi della civiltà di cui meniamo tanto lamento e tanto vanto, e che Brahms, il "vecchio" Brahms, fu tra i primi a conoscere con piena consapevolezza. Brahms: un musicista antico, e un uomo moderno.

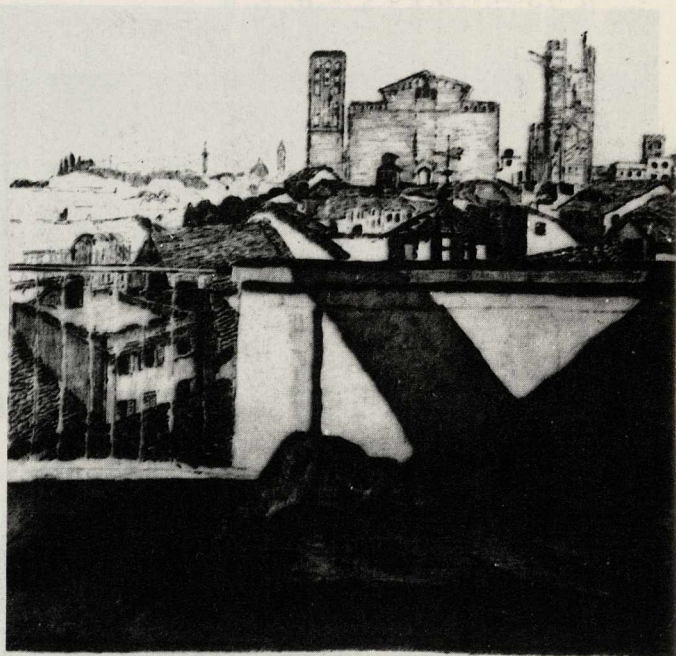
Non è esagerato definire spasmodica l'attesa con cui la Germania musicale, e in modo particolare l'Austria e Vienna, andarono incontro all'esecuzione della *Prima Sinfonia* di Brahms, op. 68 in Do minore. All'interesse artistico si mescolava un poco d'orgoglio nazionale. La Sinfonia era la maggior gloria musicale tedesca, e ormai da un quarto di secolo non ne nasceva più una. L'ultima *Sinfonia* di Schumann risaliva al 1851, l'ultima di Mendelssohn al 1842, e si poteva anche dubitare che ritrovasse per intero il magistero dello stile classico. Brahms era ben consapevole di questa responsabilità, e l'affrontò deliberatamente. Il Finale della *Prima Sinfonia*, preparato e condotto da una drammatica Introduzione che acuisce l'attesa fino a un livello insostenibile, sbandiera un trionfale corale d'orchestra in quattro quarti, in Do maggiore, che pare una parafrasi dell'Inno alla Gioia nella *Nona Sinfonia*. A chi glielo fece rilevare, Brahms rispose col suo solito bel garbo: «Anche un asino se n'accorgerebbe». Cioè, l'aveva fatto apposta, la somiglianza era cercata. Per un atto di omaggio verso il Grande, o per una franca accettazione della pericolosa eredità? D'altra parte, la prudenza nella presentazione pubblica del lavoro fu pari alla cautela con cui il compositore vi si era avvicinato. La prima esecuzione non avvenne a Vienna, dove Brahms viveva ed era ormai diventato un personaggio popolare. No: Brahms la destinò a una città un poco defilata dalle luci della moda culturale, Karlsruhe, dove d'altra parte la presenza d'una buona orchestra granducale, diretta dal suo amico Felix Otto Dessoff, gli dava garanzia d'una buona esecuzione. Questa avvenne il 4 novembre 1876, con un successo che non provava molto, data la modestia dell'ambiente. Poi fu l'autore a prendere la bacchetta, tre giorni dopo diresse la *Sinfonia* a Mannheim e poco dopo a Monaco, dove non ebbe grande successo. Soltanto il 17 dicembre la *Sinfonia* arrivò in quella che si poteva considerare la sua patria, Vienna, alla Gesellschaft der Musikfreunde, sotto la direzione di Johann Herbeck, e qui la consacrazione del nuovo sinfonista — quasi un *habemus pontificem* — fu san-

Brahms nella biblioteca dell'amico Viktor von Miller ad Aichholz, Vienna, Gesellschaft der Musikfreunde.



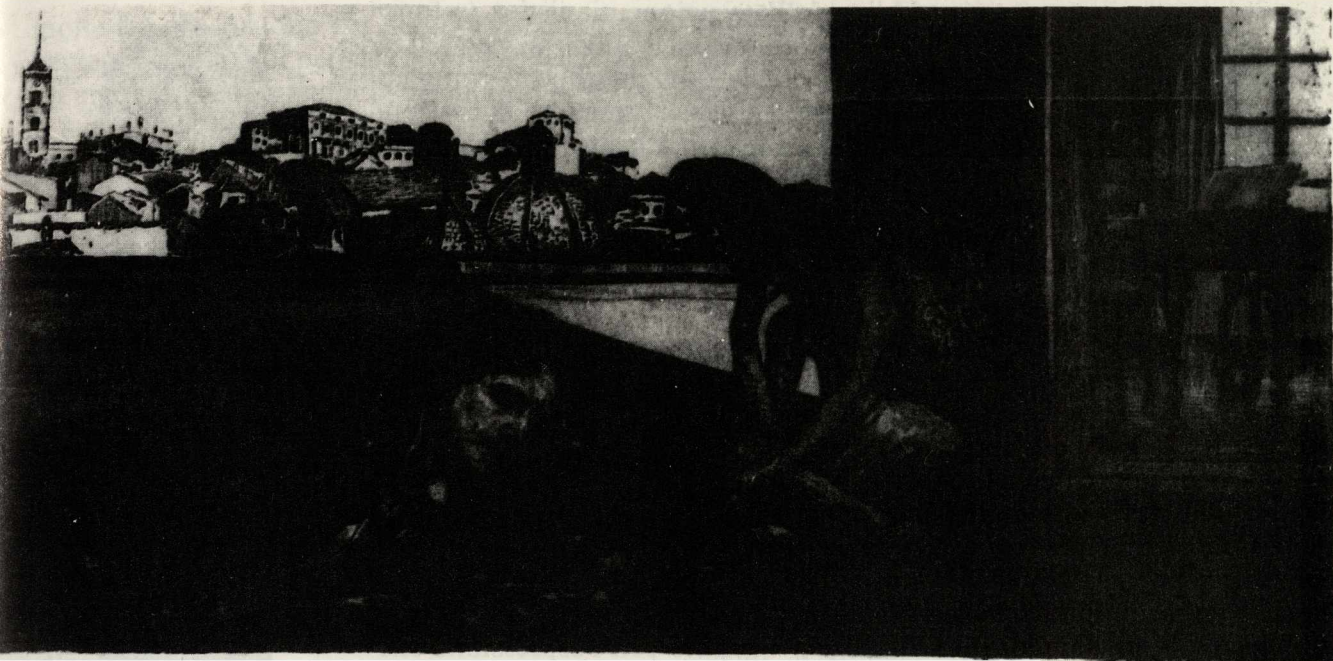
cita dal solenne articolo di Hanslick nella «Neue Freie Presse»: «Non esiste compositore il quale... si sia avvicinato in tal modo alle grandi Sinfonie beethoveniane». La ferma amicizia di Hanslick e Brahms, i due personaggi più in vista della vita musicale a Vienna, fece di questa città la capitale del movimento antiwagneriano in nome d'un classicismo sinfonico che Hanslick intendeva proprio come ritorno all'antico, senza sospettare i fermenti d'inquietudini nuove — diciamo pure, di crisi — che si celavano sotto l'impeccabile corazza della forma-sonata, elaborata da Brahms a prezzo d'un lungo tirocinio cameristico. E Brahms sapeva, lui, quanta differenza ci fosse tra i suoi interni sgomenti, le sue crepuscolari malinconie e le incrollabili certezze morali del mondo beethoveniano? Immaginavano, Hanslick e Brahms, che tra la musica del neosinfonista e la musica dell'avvenire proclamata da Bayreuth non c'era quell'abisso ch'essi vi volevano scavare e che per l'ascoltatore profano, in questo caso più chiaro veggente che i professionisti impigliati nelle loro polemiche, il linguaggio brahmsiano pareva assai più vicino a quello del dramma musicale che non alla limpida semplicità della *Pastorale* o dell'*Eroica*, e poneva non minori problemi d'ascolto? Certo è che l'alleanza di Hanslick con Brahms fece di Vienna il centro della resistenza antiwagneriana e rese la vita dura a chi militava dall'altra parte, per esempio ad Anton Bruckner, povero organista stiriano che dalla provincia era venuto a stabilirsi a Vienna, col cuore gonfio di venerazione per il fondatore del dramma musicale, e proprio a Vienna cominciava a dar fuori certe sue spropositate *Sinfonie* piene di slanci entusiastici, ma così lontane dall'attica stringatezza di stile che Brahms s'era conquistata. Nemmeno quella di Vienna, in fondo, fu la vera «prima» della *Sinfonia* in Do minore. Questa avvenne al Gewandhaus di Lipsia il 18 gennaio 1877, sotto la direzione dell'autore. Qui si erano dati convegno i più grandi nomi della musica e della cultura tedesca.

L'accesso al rango di sinfonista non cambiò molto la vita del compositore. Continuò a dividere l'anno in lunghe vacanze, dedicate alla composizione, alla villeggiatura e ai viaggi turistici, specialmente in Italia, e a una "stagione" occupata in *tournées* instancabili per l'esecuzione delle nuove opere prodotte d'estate. Ma ora si trattava di opere orchestrali da dirigere, e questo lo sollevava sopra un palcoscenico di ampiezza mondiale, estendendo senza pari la sua fama. Diradò e quasi abbandonò la prati-



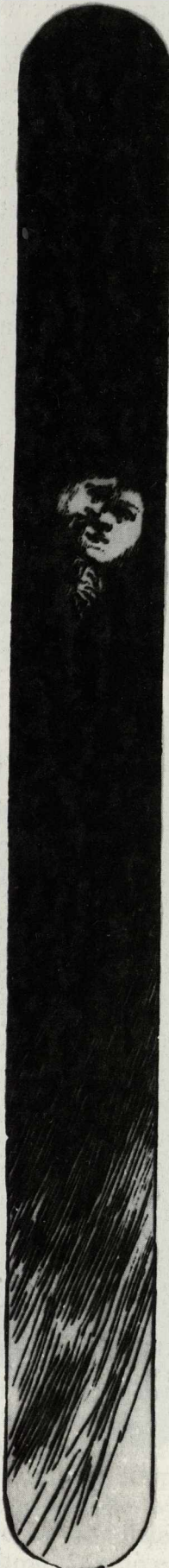
BEWEGT, DOCH NICHT





SEHR.





ca pubblica dell'esecuzione pianistica (e forse la prova più grande dell'amicizia per Clara Schumann la diede quando ebbe il coraggio d'avvertirla che era ora di smettere la carriera di concertista). Ma non abbandonò la composizione pianistica, per la quale ebbe anzi uno splendido ritorno di fiamma nei suoi ultimi anni; né abbandonò mai del tutto la musica da camera o la produzione liederistica, nella quale v'è chi vuol vedere la radice segreta, il germe di tutta la musica brahmsiana. Forse con qualche esagerazione: non è consigliabile, per il gusto di parere originali, prendere un grande sinfonista e trasformarlo in un campione esclusivo del *Lied*, qual era il suo acerbo nemico Hugo Wolf, fedele al "partito" wagneriano. Il sinfonismo di Brahms è una realtà, non un'ambizione delusa, ma è un fatto che lo spirito del *Lied* penetra anche nella musica strumentale e le assicura quel contatto con l'espressione che talvolta rischierebbe di appannarsi nell'ossessione formale.

E fu la *Seconda Sinfonia* op. 73 in Re maggiore, talvolta indicata come «la Viennese». Composta rapidamente per un intimo bisogno di distensione e di serenità, si rifà a un profondo senso della natura, idilliaca, luminosa. La strumentazione è più leggera e trasparente che nella Prima, con prevalenza dei pastorali impasti di flauti, oboi e clarinetti, sebbene non manchino (nel Finale) potenti effetti di tromboni e basso tuba. Come nella *Sinfonia* precedente v'è anche qui un «motto» (non tema), che affiora più volte dopo la romantica Introduzione in cui appare alla prima battuta. L'Adagio, meditativo e rimuginante, è il momento ritardante prima del gioco serenamente bucolico del terzo tempo, una delle più seducenti creazioni sinfoniche di Brahms. Sembra il più spontaneo tributo al gusto del piacere musicale, in realtà è "costruito" con fiamminga applicazione: è un rondò formato da tre episodi e due ritornelli; il primo episodio porta una variazione di questo ritornello, ma il secondo episodio, che suona vagamente "ungherese", è di nuovo il rovesciamento del primo episodio. Anche il Finale evita forti contrasti; più che un vero sviluppo contiene nella parte centrale un breve episodio lirico, cavato dall'elaborazione del primo tema; la ripresa è mozartianamente abbreviata.

La *Terza Sinfonia* op. 90 in Fa maggiore (1883) è quella che pare concedere maggiori soddisfazioni agli incalliti beethoveniani per i quali Sinfonia è sinonimo di eroismo. Anch'essa è incardinata sopra un «motto» di tre note (fa-la be-



molle-fa) che risuona fin dalle prime battute, nei legni acuti e poi nei bassi, contraddetto dagli archi con una precipitosa caduta. La *Terza* è, a differenza della precedente, Sinfonia di forti contrasti. Ma già l'Andante indugia nell'affettuosa semplicità di temi popolari, timbri prevalenti sono quelli di miti clarinetti e fagotti. Lo Scherzo non è veramente tale, con la sfrenatezza ritmica che Beethoven aveva introdotto di forza. È uno di quei tipici «allegretti» che Brahms vi sostituisce, un movimento grazioso, di carattere lirico, intimamente affettuoso e in fondo malinconico. Certo, nella *Terza* Brahms si libera dall'usanza settecentesca del Finale leggero. Sempre più, nella maturità, egli tende a riservare al Finale la catastrofe e la sua ultima risoluzione in bellezza liberatrice. La più «eroica» delle *Sinfonie* di Brahms termina pianissimo, fatto che la rende sgradita a molti direttori d'orchestra.

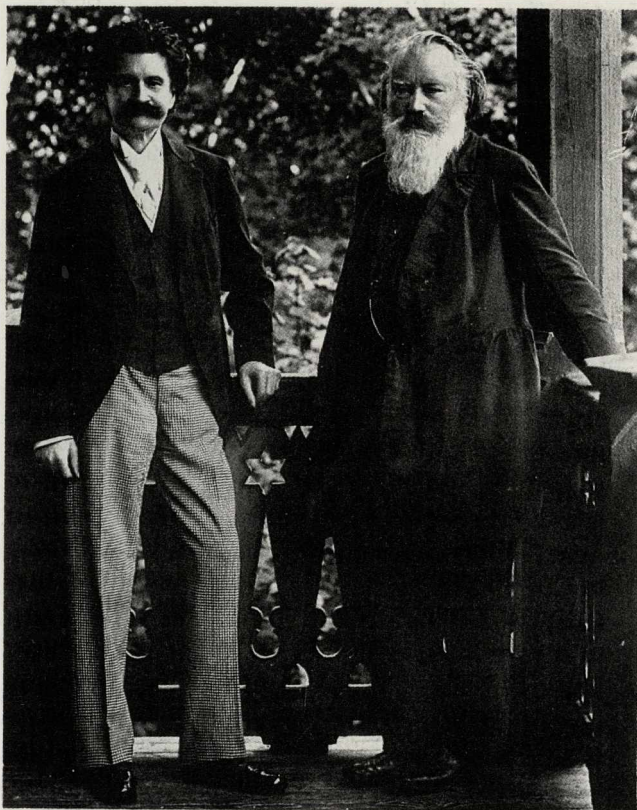
Nella *Quarta Sinfonia* op. 98 in Mi minore (1884/5) più che mai Brahms volge lo sguardo al passato. Tre dei quattro tempi sembrano ispirati dalla lettura di Sofocle, che stava allora facendo nella versione del suo amico Wendt (aveva mai allontanato del tutto la tentazione di scrivere un'opera?). Soltanto il terzo tempo si spiega

serenamente, con ampia e pastosa strumentazione. Il Finale ricorre alla Passacaglia e costituisce una specie di trionfo celebrativo della Variazione. Un semplice tema di otto battute viene ripetuto trentun volte, circolando nei vari registri dell'orchestra. La *Sinfonia* più rivolta al passato è la più tragicamente moderna. La crisi della civiltà si appiatta nel flusso inarrestabile della Passacaglia, che scorre come le onde nere di un cupo Danubio notturno, altro che quel «bel Danubio azzurro» che avrebbe voluto aver composto lui, come scrisse una volta galantemente citandone le prime battute sul ventaglio della moglie di Johann Strauss!

Un'elevazione siderea è il messaggio che trasmettono le quattro *Sinfonie*, sfidando il rischio d'un nobile accademismo. Erano i tempi in cui la musica imparava a "descrivere" qualunque cosa: il battito d'un incudine, il passo dei giganti, le battaglie contro i mulini a vento o contro greggi di pecore belanti. Le *Sinfonie* di Brahms indicano le vie verso il Sublime, vie scostanti e non confidenziali. Ricordiamo i ghiacciai della Jungfrau, e ricordiamo quanto ebbe a scrivere una volta Brahms al suo amico Wid-

Brahms con la moglie di Johann Strauss junior a Bad Ischl.





mann, complice delle modeste scappate alpinistiche, dopo avere sentito un dramma di Calderón, *Il segreto svelato*: «Dovreste averlo visto in teatro, per sentire come fin dalla prima scena esso ci sollevi di alcuni piedi sopra la terra». Il senso profondo del sinfonismo di Brahms è in quella specie di colloquio ad alto livello, in quell'accesso all'empireo delle idee platoniche dischiuso attraverso la mediazione dei paesaggi prediletti; la maestà delle Alpi, l'incantato riverbero dei grandi ghiacciai, il candore dei marmi greci.

«Quel non so che di alto, di austero, di antico», che il Trompeo sentiva «nella malinconia del Carducci», è una descrizione che si attaglia al sinfonismo di Brahms. Sarà un paragone che zoppica sul piano dei valori, tuttavia stabilisce un contatto impensato tra due contemporanei che si ignorano e che tanto nell'esteriore classicismo, quanto nelle vene segrete d'inadattabilità al vivere, nel dualismo d'ispirazione intima e d'impegno etico, si rassomigliano e rappresentano il gusto del costume post-romantico e pre-moderno.

La grande estate sinfonica si schiude all'arte di Brahms. Catafratto nella forma-sonata, ormai intesa più come un principio morale che come schema artistico (i primi poemi sinfonici cominciavano ad infiammare il pubblico), affronta anche il Concerto, in vari, singoli esemplari: per

violino, op. 78 in Re maggiore (1878), quasi un sigillo apposto all'antica amicizia con Joachim, talvolta turbata da qualche screzio; per pianoforte, op. 83 in Si bemolle (1881); per violino e violoncello op. 102 in La minore (1887). In quest'ultimo, la collaborazione di Joachim avvenne in senso contrario che non nel *Concerto* per violino: con lo scopo di aumentare, non di diminuire le difficoltà, e rendere tutto più brillante.

Il *Concerto* per pianoforte lo mandò a Liszt, come un saluto da una trincea all'altra, e ne ricevette questa compitissima e prudente letterina: «Illustre Maestro, la prego di scusare il ritardo del mio ringraziamento per l'amichevole invio del suo *Concerto*. Parlando francamente, alla prima lettura di questo lavoro esso mi parve un poco grigio (*etwas grauhaarzig*); ma a poco a poco ne sono venuto in chiaro. Possiede il carattere pregnante di una segnalata (*ausgezeichneten*) opera d'arte, dove pensieri e sentimenti si muovono in nobile equilibrio».

Tra le maglie di questi grandi lavori, ma sempre dalla matrice della forma classica, nascono pure la *Akademische Festouvertüre* op. 80 in Do minore (1880) e la *Tragische Ouverture* op. 81 in Re minore (1881): più alta la seconda, divertente la prima, che Brahms definiva «un allegro *pot-pourri* di canzoni goliardiche». È un lavoro d'occasione per ringraziare d'una laurea *ad honorem* che gli era stata conferita in Inghilterra. Poco più che un gioco, d'accordo; ma anch'essa pesca nel passato, secondo l'indirizzo storicistico che più seriamente si afferma nel suo sinfonismo, e d'altra parte rende, con evidenza quasi aneddotica, un ritratto dell'uomo nei suoi aspetti «sbottonati» (come avrebbe detto Beethoven) di vecchio scapolo sgarbato e volgare per ostentazione.

All'Istrice rosso, era la trattoria viennese dove andava di solito a prendere i pasti e dove bene intenzionati amici comuni invitarono una volta il povero Bruckner in un tentativo di conciliazione.

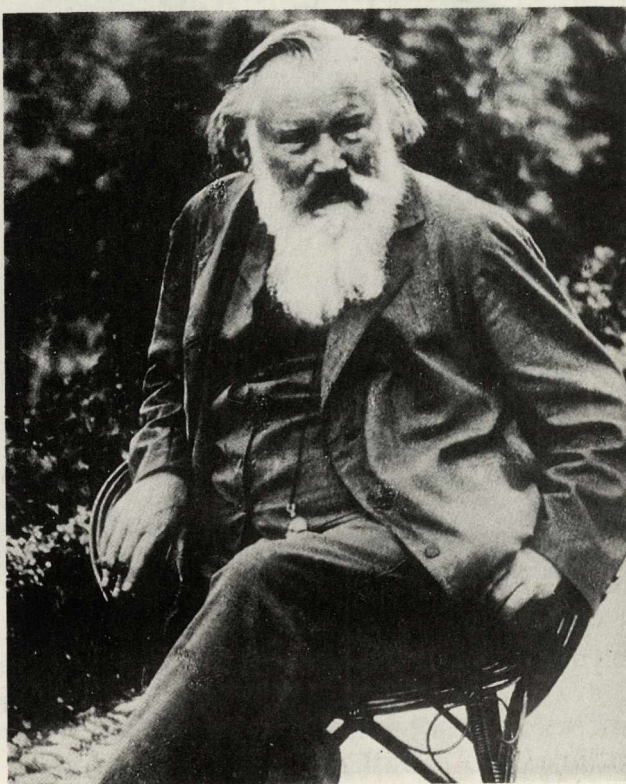


Il grande volo sinfonico non pose fine al prediletto esercizio della musica da camera strumentale, spogliata ormai d'ogni intento propeudeutico, ma praticata come fine a se stessa, per irresistibile gusto personale. Forse, in un certo senso, accade che anche la musica da camera si elevi nelle poco accessibili altezze del Sublime sinfonico. È il caso, per esempio, dei tre *Quartetti* ad arco (in Do minore e in La minore).

re, 1873, e in *Si bemolle maggiore*, 1876), lontani da quella familiarità cordiale che generalmente la presenza del pianoforte gli introduceva nella musica da camera. Nobile compostezza formale ed affettuosa intimità espressiva si pareggiano nelle tre *Sonate* per violino e pianoforte op. 78 in *Sol maggiore* (1879), op. 100 in *La maggiore*, op. 108 in *Re minore* (1888), dedicata a Hans von Bülow, che dal romanticismo sfrenato della giovane scuola tedesca si era venuto sempre più accostando al classicismo brahmsiano. Nella prima il ricorso alla melodia di un proprio *Lied*, secondo un uso tanto praticato da Schubert, dà luogo ad un vero e proprio *topos* brahmsiano. È il *Regenlied* (Canto della pioggia), dell'op. 59, su poesia dell'amico Klaus Groth. La malinconia del solitario, che se ne sta tappato in casa mentre fuori piove: malinconia e benessere nello stesso tempo, sogno ad occhi aperti di quel che avrebbe potuto essere e non è (per propria rinuncia), intimità e comodità domestica invece delle tempeste dei grandi ideali. È una *Stimmung* tipicamente brahmsiana, che riappare più volte, specialmente in quei temperati Allegretti che sostituiscono la sfrenata irruenza ritmica dello Scherzo tradizionale. Certe composizioni affrontano complessi che Brahms non aveva ancora mai tentato, come i due *Quintetti* per archi op. 88 in *Fa maggiore* (1882) e op. 111 in *Sol maggiore* (1890), nella cui serenità sembrano prolungarsi le sensazioni d'un recente viaggio in Italia, mescolandosi con l'indulgenza bonaria verso il valzer viennese e il ritmo zigano. Mentre i due *Trii* op. 87 in *Do maggiore* (1882) e op. 101 in *Do minore* (1886) raggiungono naturalmente quella nobile compostezza classica che invano la revisione del 1889 cercherà d'infliggere al giovanile *Trio* op. 8 in *La minore*, altre volte è l'apparizione d'uno strumento insolito che sollecita l'ispirazione del vecchio compositore. Già nel *Trio* op. 40 in *Mi bemolle maggiore*, del 1865, s'era espressa la simpatia di Brahms per il suono silvestre e profondo del corno, ora, nella sua tardissima età, l'incontro con l'eccellente clarinettista Richard Mühlfeld dell'orchestra di Meiningen venne a liberare tutto l'antico affetto del compositore per questo strumento dal suono velato, non protagonista come m'è quello dell'oboe, non penetrante come quello del flauto. Analogamente Brahms prediligeva la voce di contralto a quella di soprano, e fra gli strumenti ad arco amava la viola, che si può infatti sostituire, ma non vantaggiosamente, al corno nel *Trio* op. 40 e al clarinetto nel

meraviglioso lascito di lavori ispirati dalla bravura di Mühlfeld: il *Trio* op. 114 in *La minore* per clarinetto, violoncello e pianoforte (1891), dove — diceva il Mandyczewsky — clarinetto e violoncello si fondono così bene che «è come se i due strumenti facessero all'amore». La sostituzione del clarinetto con la viola era ammesa, sia pure a malincuore, da Brahms nelle due crepuscolari *Sonate* op. 120, del 1894. Ma nessuna sostituzione è nemmeno lontanamente pensabile nel *Quintetto* op. 115 per clarinetto e quartetto d'archi, sublime testamento di senile malinconia, dove l'affrontamento con la morte cominciato nel *Requiem tedesco* si conclude in un *taedium vitae* senza disperazione, sigillato dal timbro rassegnato del clarinetto, cui è dato uscire in abbandoni melodici di scoperta quanto severa tristezza. Sono le ultime parole di quel lungo diario intimo che è la musica da camera brahmsiana, e gettano una luce esplicativa su tutta la sua produzione, compresa quella sinfonica che, considerata da sola, rischia di conferire al compositore un'immagine di energia eroica e muscolosa, da correggere invece con le meditazioni dei poemi sinfonico-corali, con la stanca tristezza degli ultimi lavori da camera e — perché no? — col bonario piacere dei valzer viennesi e delle danze ungheresi.

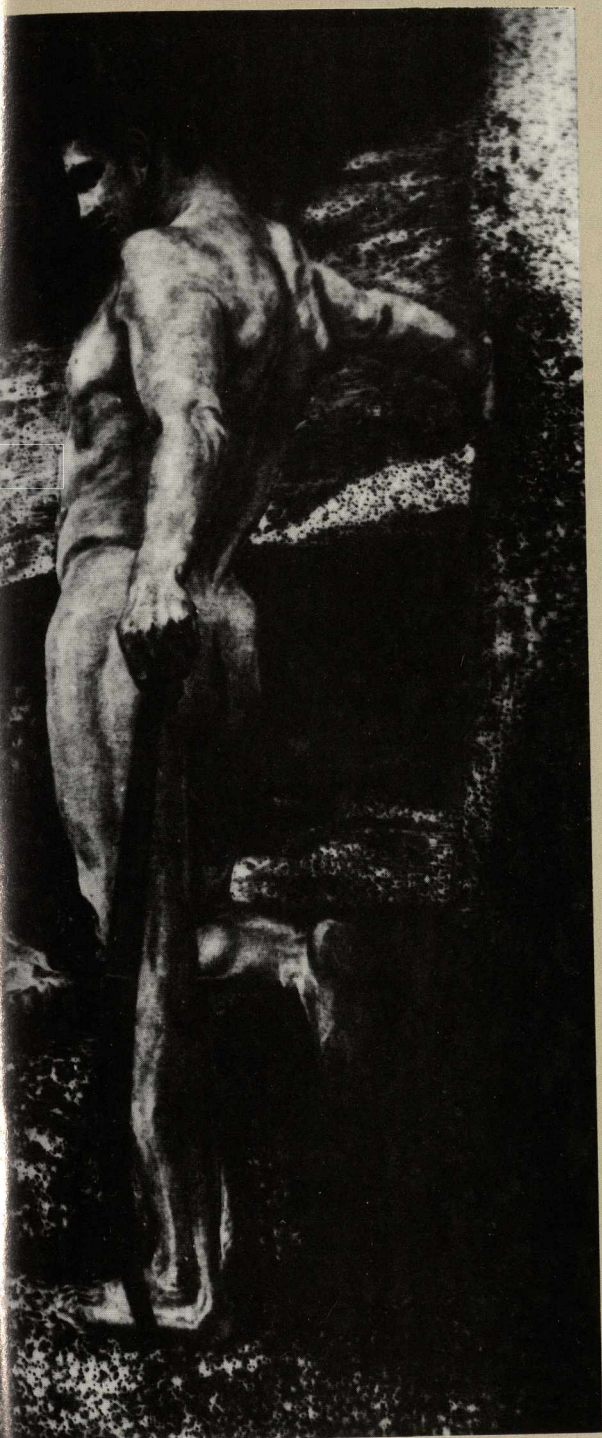
*Brahms nel giardino della casa di Bad Ischl;
nella pagina accanto, in compagnia di Johann Strauss junior.*





*Max Klinger, «Brahms-Phantasien», Prometeo liberato.
«...Come acqua da scoglio
A scoglio gettata
Per anni nell'incerto, giù».*

IL NUOVO PIANOFORTE



« E Giovanni dov'è? Si trova presso di voi? Vola alto o è soltanto presso i fiori? » Così scriveva Schumann a Joachim nel 1854, in una delle sue ultime lettere prima di sprofondare nei neri gorgi della pazzia. S'informava del giovane prodigioso ch'era venuto da lui a Düsseldorf con una presentazione di Joachim, e ch'egli aveva lanciato nel mondo musicale col famoso articolo *Vie nuove* (che erano poi vie vecchie, perché Schumann vedeva in Brahms l'electto a restaurare la tradizione e la forma contro le stravaganze descrittive della «giovane scuola tedesca»). In quella domanda si coglievano profeticamente le due possibilità dell'arte di Brahms, deprezzando però a torto quella che era la più schietta e originale.

L'idillio affettuoso della narrativa di Theodor Storm e la severa altezza tragica di Hebbel sono — abbiamo detto — i due poli della letteratura del tempo a cui l'arte di Brahms si può accostare, su livello ben più alto. Le circostanze storiche e la situazione artistica congiuravano per spronare Brahms a “volare alto”. Nella pigra nostalgia degli ascoltatori l'eroismo beethoveniano impendeva come un sacro dovere artistico e nazionale. La Decima Sinfonia! La terza «B» della musica tedesca dopo Bach e Beethoven! E per tutta la vita Brahms s'era sforzato di “volare alto”, raramente concedendosi il piacere di stare «presso i fiori» degli amati ritmi zingareschi, delle danze ungheresi e dei valzer di Vienna, e dei dolciastri abbandoni melodici di certe ninne-nanne pianistiche e vocali. La *self-pity*. La *Regen-Sonate*. L'attonita malinconia del solitario, dello scapolo in bretelle e pantofole che guarda la pioggia attraverso la finestra, sognando le gioie d'una felicità domestica che non ha voluto cogliere per amore dell'irrinunciabile libertà privata.

Ma l'arte di Brahms non finisce con le *Sinfonie* e i *Concerti*, non finisce con le ultime



Joh. Brahms
auf seinem täglichen Gang in das
Gasthaus zum roten Igel.
Schattenbild von
Otto Böhrer.

La didascalia originale di questa caricatura recita:
«Johannes Brahms mentre s'incammina come
ogni giorno verso l'osteria "All'istrice rosso".
Silhouette». Nella pagina accanto il compositore
fotografato a Gmunden con due ragazze.

struggenti confessioni affidate al timbro discreto del clarinetto, non finisce nemmeno con quei *Vier ernste Gesänge* op. 121 che nel penultimo anno di vita ripropongono in misura liederistica la sua vena di salmista pagano (quattro canti seri, si badi, non sacri, sebbene i testi vengano dall'*Ecclesiaste* e dall'*Epistola ai Corinzi*). La vecchiaia di Brahms riserva qualcheda di sorprendente e di totalmente nuovo: una fioritura di liberi pezzi pianistici totalmente sganciati dall'ossessione della venerabile forma-so-

nata. Pezzi liberi come li aveva scritti Chopin, come li aveva scritti il giovane Schumann, prima di assoggettarsi all'impero sonatistico, pezzi come ne scriveva, dall'altra sponda della polemica artistica, Liszt.

Era come se adesso, compiuto fino in fondo il dovere storico di restauratore del sinfonismo attraverso un prodigio d'applicazione e di studio dove la diligenza si era fatta, per miracolosa alchimia, ispirazione, finalmente l'artista deponesse il grave fardello di cui l'avevano caricato e lasciasse parlare soltanto la sua anima. Quest'uomo che per tutta la vita era stato un grande pianista, e che pure per lo strumento aveva scritto soltanto tre *Sonate* giovanili, e poi Variazioni o Valzer o Danze ungheresi, ci ritorna nell'estrema vecchiezza e lasciando parlare se stesso ne trasforma completamente la tecnica. Il giovane che abbia fatto i suoi bravi studi pianistici con le *Sonate* di Mozart, di Haydn e di Beethoven, quando arriva a Brahms, trasecola e s'accorge che deve cambiare tutto il suo bagaglio. Non solo l'armonia, ma soprattutto il ritmo — la combinazione contemporanea di ritmi dispari e pari — gli pone problemi che i classici non gli avevano nemmeno fatto sospettare e di cui soltanto in Chopin poteva aver trovato qualche presagio. La strada che porta all'estrema fioritura pianistica del nuovo secolo, al pianismo di Debussy, di Ravel e di Bartók, non passa soltanto attraverso Liszt, ma presuppone l'incredibile primavera delle sette *Fantasie*, dei tre *Intermezzi*, dei sei e quattro *Klavierstücke* op. 116-119, tutti germogliati nel sessantesimo anno di vita del compositore. Sessant'anni son pochi, nelle nostre valutazioni attuali. Ma Brahms era, come Bach, uno di quegli uomini che trovano presto nella vecchiaia la loro verità, anche d'aspetto fisico. Al bellissimo efebo dei suoi ritratti giovanili, non si può credere. Brahms non è quel romantico giovinetto che si era presentato a Schumann. Brahms è quell'omaccione pesante e barbuto come un patriarca (non era però alto di statura), che soltanto nella luce azzurra degli occhi conserva traccia del suo essere giovanile. E del resto, la vecchiaia degli artisti non consiste nel numero degli anni trascorsi, ma nella prossimità della morte. A Brahms non restavano più che quattro anni da vivere quando dal cuore gli fiorì l'ultima primavera creativa: il nuovo pianoforte. Non più Sonate, non più Variazioni, ma Fantasie, Intermezzi, Capricci. *Klavierstücke*, e basta. La sua arte era cresciuta nel segno della disciplina. Ora la visitò l'ultima dea: la Libertà.



